



MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAITRISE EN LETTRES

« LA LEÇON D'HARMONIE »  
SUIVI DE  
**LA MONSTRATION DANS LA PAROLE ROMANESQUE :  
S'EXPRIMER AU-DELÀ DU POSSIBLE**

**PAR RÉMI-JULIEN SAVARD**

Québec, Canada

© Rémi-Julien Savard, 2020

## RÉSUMÉ

Ce mémoire en recherche-création porte sur les notions d'indicible et de limites du langage dans le texte narratif. Il part de la prémisse que certaines parties de l'expérience humaine demeurent impossibles à dire explicitement. Cela étant, il demeurerait possible de *montrer*, à travers les formes narratives et leurs innovations, ce qui n'arrive pas à se *dire*. La distinction entre dire et montrer est à la base de notre réflexion sur la question et traverse tout le mémoire.

Le volet création présente les trois premiers chapitres d'un roman intitulé « La leçon d'harmonie » dans lequel la monstration occupe une grande place. Ce récit est une façon d'explorer par la pratique la question de la monstration en cherchant des façons concrètes de montrer l'intériorité des personnages et leur rapport entre eux. Amantine, une professeure de piano, est confrontée à deux nouveaux élèves, Columbia et la petite Jeanne France. La communication s'avère difficile, leurs conceptions de la musique se révélant bien différente. En plus de mettre en scène des personnages qui n'arrivent pas à transmettre l'effet qu'a la musique sur eux, le récit remet en doute la capacité de la théorie musicale à rendre compte adéquatement du fait sonore.

Le volet théorique traite de la monstration à l'intérieur de la dimension dialogale du récit, en prenant comme objet d'étude le roman *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras. La première partie de la recherche définit les différents types de limites auxquels fait face le langage. Les limites peuvent se diviser en deux grandes catégories : superficielle et profonde, les premières relevant du contexte de communication, les secondes d'un indicible constitutif du langage. Dans la deuxième partie, nous cernons quels sont les objets de la monstration. Chez Marguerite Duras, c'est surtout autour de la dimension émotionnelle et du rapport à l'autre que le langage fait défaut. La troisième partie de la recherche porte sur les mécanismes de la monstration mis en œuvre dans le narratif. L'objet narratif implique des lois de récit qui, lorsqu'elles sont enfreintes, viennent indiquer la présence de contenus implicites à décoder. Dans la quatrième partie, nous formons l'hypothèse que l'expression du rapport à soi et du rapport à l'autre est problématique parce que ceux-ci relèveraient d'impressions pr  langagi  res. En faisant la distinction entre une impression et sa saisie, nous cherchons à montrer que l'expression directe d'une impression est une mise en forme nécessaire, mais dénaturante. La monstration, quant à elle, chercherait plutôt à reproduire les conditions de l'avènement d'une impression avant son saisissement intellectuel.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
NOTE.....	v
<b>VOLET CRÉATION</b> .....	2
LA LEÇON D’HARMONIE .....	2
<b>VOLET THÉORIQUE</b> .....	78
LA MONSTRATION DANS LA PAROLE ROMANESQUE .....	78
LISTE DES SIGLES .....	79
INTRODUCTION.....	80
I. LA PART INDICIBLE DU LANGAGE.....	86
II. LES OBJETS DE LA MONSTRATION .....	89
1. L’INDICIBLE SITUATIONNEL .....	89
2. LES RAPPORTS ENTRE LES PERSONNAGES .....	92
III. LES DISPOSITIFS DE LA MONSTRATION : LES RUSES NARRATIVES.....	101
1. LE MÉCANISME DE L’IMPLICITE .....	101
2. MONTRER DANS LE NARRATIF. DEUX APPLICATIONS .....	107
2.1 L’ÉCRAN SYMBOLIQUE .....	107
2.2 LE COTEXTE.....	115
1 <sup>er</sup> PHÉNOMÈNE : MANIPULATION ET RESTRICTION DU CONTEXTE.....	118
2 <sup>e</sup> PHÉNOMÈNE : ÉLARGISSEMENT « INFINI » DU CONTEXTE.....	122
3. ANALYSE D’UN PASSAGE .....	123
IV. UNE CONCEPTION DE L’ÉMOTION À PARTIR DU CORPS .....	129
V. CONCLUSION .....	134
CONCLUSION GÉNÉRALE .....	135
BIBLIOGRAPHIE.....	144

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier le CRSH et le FRQSC pour leur soutien financier majeur qui m'a permis de plonger tête première dans l'écriture de ce mémoire.

Je remercie chaleureusement ma codirection. Merci à Anne Martine Parent de m'avoir poussé à affronter ma peur d'écrire pour vrai. Merci à Nicolas Xanthos pour cette belle découverte que fut la sémiotique, et pour ne pas en avoir laissé passer une. Merci à vous deux pour les discussions, les questions qui demandaient toujours d'aller un pas plus loin, les bons mots. Le chemin n'aurait pas été le même sans vous.

Merci à toute ma famille pour les petits et grands encouragements. Merci maman de m'avoir toujours encouragé, même dans les projets qui n'avaient pas de bon sens. Merci Marie-Caroline, parce que tu me comprendras toujours plus que quiconque.

Merci Daphné d'avoir accueilli avec bienveillance mes idées et mes craintes quotidiennes. Merci de faire de la vie un endroit où on est bien.

Enfin, je remercie et salue tou·te·s mes collègues et ami·e·s de l'UQAC, avec qui j'ai pu échanger, questionner le monde, avoir du fun. Vous vous reconnaitrez.

## **NOTE**

Ce mémoire est conforme aux rectifications orthographiques de 1990.

*Il y a des choses qu'on sait pas parler.*

– Marguerite Duras

## **VOLET CRÉATION**

### LA LEÇON D'HARMONIE

Roman

## Chapitre 1

*Une gamme se compose d'une succession de notes déterminées et procédant par mouvements conjoints. Un mouvement conjoint, par opposition à disjoint, se définit comme le passage d'une note voisine à une autre. Exemple : do – ré – mi – fa – sol – la – si – do. Une gamme est nommée selon la première note qui la compose. La gamme précédente se nomme : gamme de do majeur.*

*La distance entre deux notes conjointes peut être d'un ton ou d'un demi-ton. Un demi-ton est la plus petite distance entre deux notes. Un ton est la distance entre deux notes comportant une note intermédiaire. Le ton est donc composé de deux demi-tons. Exemple : entre do et ré, on retrouve la note intermédiaire do # (réb); il s'agit d'un ton. Le ton do – ré est composé des demi-tons do – do # (ou réb) et do # (ou réb) – ré. Entre mi et fa, il n'y a aucune note intermédiaire; il s'agit d'un demi-ton.*

*Il existe deux types de demi-ton : harmonique et chromatique. Le demi-ton harmonique est composé de deux notes de noms différents. Exemple : do – réb. Le demi-ton chromatique est composé de deux notes de même nom. Exemple : do – do #. Les gammes sont composées à partir de demi-tons harmoniques.*

*Une gamme diatonique se compose de sept notes différentes, avec répétition de la première note. Chacune des notes occupe une place qu'on nomme degré. Le nom de chacun des degrés est le suivant :*

- le 1<sup>er</sup> degré se nomme tonique;*
- le 2<sup>e</sup> degré se nomme sus-tonique;*
- le 3<sup>e</sup> degré se nomme médiate;*
- le 4<sup>e</sup> degré se nomme sous-dominante;*
- le 5<sup>e</sup> degré se nomme dominante;*
- le 6<sup>e</sup> degré se nomme sus-dominante;*
- le 7<sup>e</sup> degré se nomme sous-tonique ou sensible;*
- le 8<sup>e</sup> degré se nomme octave ou tonique.*



*Chaque degré, de même que chaque accord constitué à partir de celui-ci, occupe une fonction harmonique : le 1<sup>er</sup> degré occupe la fonction de tonique, le 2<sup>e</sup> degré la fonction de sus-tonique, etc.*

*Par mode, on entend la façon d'assembler les tons et demi-tons dans une gamme. Il existe deux modes : majeur et mineur.*

*La disposition des tons et demi-tons dans une gamme majeure est la suivante : un ton, un ton, un demi-ton, un ton, un ton, un ton, un demi-ton. La gamme de do majeur représente le modèle de la gamme majeure. Aucune note dans la gamme de do n'est altérée.*

*La tonalité est l'ensemble des sons d'une gamme utilisée pour composer une pièce. Elle forme le paysage sonore d'une œuvre. Une pièce écrite en do majeur sera construite à partir de la gamme de do majeur.*

\* \*

Le père avait dit : « on ne joue pas avec le piano. Ce n'est pas un jeu. » Ça, Amantine l'avait rapidement su. Depuis plus longtemps que le piano lui-même, elle connaissait sa rigueur.

Le piano ne s'entendait plus dans la maison. Amantine était montée à la chambre de musique. Elle avait trouvé l'endroit vide, et cet instrument droit, imposant comme un mur. Il faudrait toute une vie pour l'escalader. C'était le piano sur lequel le père passait ses journées. Elle avait pris sa place, sur le banc droit, sans coussin. Les yeux arrivaient sous les touches, le clavier demeurait impossible à voir. Des deux mains alors elle s'y était accrochée.

Il était rapidement venu l'arrêter, après seulement quelques notes. Les doigts d'une enfant découvrant la musique. Le père avait couru comme pour la protéger d'un grand

danger, « on ne joue pas avec ça! » Il l'avait prise par la taille comme si elle n'avait aucun poids et l'avait fait descendre du banc. Puis il l'avait oubliée, oublié son Amantine demeurée là à côté du banc, regardant encore le piano et le père. Aucun poids. Il avait repris sa place, fait une gamme rapide qui avait parcouru toute l'étendue du clavier, jusque dans l'extrême aigu, puis l'avait descendue, avec la même vitesse et la même précision des habitudes. « À chaque fois qu'on se remet au piano, que ce soit après une journée ou une minute, on refait quelques gammes. » Il murmurait pour lui-même le rappel d'une vieille règle, presque une superstition, héritée de ses anciens professeurs. Et pourtant Amantine l'avait bien entendue, n'avait pu faire autre chose que de l'entendre et de la laisser résonner en elle, cette règle, l'idée même de règle, attentive qu'elle était dans la chambre de musique.

Et pendant qu'il remontait une deuxième gamme à la quinte au-dessus, Amantine avait allongé le bras pour atteindre les notes encore et, qui sait, accompagner son père. Mais celui-ci lui avait attrapé la main en répétant encore que ce n'était pas un jeu.

Il voulait peut-être lui refuser la musique, pour lui éviter une vie de travail. Cependant il était trop tard, Amantine avait déjà commencé le piano.

Le père lui avait dit encore : « Le piano est ta table de travail, ton étal. » Dès le lendemain, il avait fait venir sa fille. Il en ferait une pianiste. Du moment où elle avait approché le poison, il fallait lui faire boire. Le père réfléchissait beaucoup, et cela donnait une importance presque exagérée à chacune de ses paroles.

La petite s'amusait dans le salon sous le regard de sa mère qui, encore une fois, avait entendu le piano cesser. Du piano elle entendait davantage l'absence. Qu'est-ce que ce serait cette fois? Le père était descendu et avait dit à Amantine, viens. Seulement ça : viens.

Le père et la fille étaient côte à côte, en face de l'instrument. Elle avait maintenant le droit de s'asseoir sur le banc interdit de la veille. Le père lui avait mis sous les fesses une pile de vieilles encyclopédies et, ainsi, elle avait pu contempler pour la première fois cette grande étendue blanche, ce désert arctique. Un frisson lui était venu.

Elle ignorait ce qu'était un étal. À quatre ans, on ignore ce mot. Mais déjà Amantine devait s'être mise à sentir que le piano serait une longue lutte, oui, en entendant le père répéter « ce n'est pas un jeu », se rappelant la veille où pour la première fois, mais non pas la dernière, le père prononcerait ces mots.

Le père avait installé les mains de sa fille de quatre ans sur l'instrument afin de les sculpter, de délimiter pour elles les contours du possible au piano.

Les quelques notes du jour précédent, les notes volées par la jeune fille alors que celle-ci ne voyait pas encore, seraient les seules qu'Amantine aurait jamais faites pour rien.

—

Il y a ce jeune homme venu apprendre, assis devant le piano. L'instrument est le même que celui de la chambre de musique. C'est le père qui avait tenu à ce qu'elle l'emporte avec elle lors de son départ de la maison. Ce piano, il est à toi maintenant.

Une note faussait depuis que l'instrument était dans l'appartement d'Amantine. Un ré dièse aigu. On avait fait venir l'accordeur. Il avait trouvé charmant l'appartement, le père avait dit merci, c'est moi qui l'ai déniché. L'accord avait tenu quelques jours, puis il s'était de nouveau relâché, se stabilisant dans une région limitrophe, entre un ré et un ré dièse. À chaque fois qu'elle devait l'emprunter, Amantine plissait des yeux pendant un instant. Elle l'évitait le plus possible. Nous, on ne l'aurait pas remarqué.

Sans savoir pourquoi, on n'avait pas fait revenir l'accordeur.

Le jeune homme était entré en parlant beaucoup. Avant même qu'il ait ouvert la porte, on aurait dit que déjà il avait commencé à parler.

– La journée est parfaite. Tu sais, ces journées-là?

Amantine s'était levée du piano pour venir l'accueillir chez elle. Bienvenue à votre premier cours de piano. Lui l'avait interrompue en la prenant dans ses bras, enlacée comme une sœur : « Je suis heureux d'être avec toi, de partager ce moment avec toi. » Longtemps. Un temps suffisamment long pour que chacun puisse sentir les reliefs du corps de l'autre. Comme une sœur, pourtant. Amantine n'avait pas su y prendre part, et elle avait gardé les bras le long de son corps. L'étreinte s'était finie.

Puis elle était allée à la cuisine. Se penchant par-dessus le comptoir, elle avait agrippé le cordon du réfrigérateur pour le débrancher. Sauf le piano, on ne retrouve que du silence dans l'appartement d'Amantine. Elle porte une grande attention au retrait des bruits et des paroles. Les sons qu'on vient à oublier à force de les entendre, comme une tension constante dans un muscle, Amantine, elle, ne s'y faisait pas.

Pendant l'absence d'Amantine, le jeune homme s'était tout de suite dirigé vers l'instrument. Il avait regardé le piano comme on s'imaginerait découvrir un trésor, le contemplant d'abord avec des yeux brillant autant que les diamants qu'il contient. Puis, il y avait plongé les mains. Il avait essayé le piano avec ses mains de pauvre, de cette pauvreté qui n'avait jamais été instruite des choses de la musique.

– Pas tout de suite!

Ce cri, c'est la pianiste. On dirait qu'il ramène une peur très ancienne.

– Avant de jouer quoi que ce soit. Il faut que vous sachiez les règles.

– Les règles?

– Attendez, je vous prie.

Celui qui s'était présenté comme Columbia, juste Columbia, s'arrête, immobile devant l'élan brisé par la surprise que lui cause Amantine. Il ignore tout de ces lois, en est si loin que ce sera un grand choc pour lui d'apprendre qu'il peut en être ainsi de la musique.

Elle vient se glisser à côté de lui. La grandeur de ses vêtements le fait ressembler à un adolescent qui aurait vieilli sans devenir un homme. Le t-shirt est uni et plusieurs fois porté, pauvre aussi. Sous lui, le dos forme un arc que doit tout de suite corriger Amantine. « Le dos droit, les épaules ramenées vers l'arrière. » Il s'exécute en silence. « Sans exagération. » Il cherche cet entre-deux, ne sait rien de cette gymnastique, cela est une évidence, jamais sa vie n'a été pensée en corps à travers l'espace. Il a retrouvé un silence. Est-ce vraiment ce même étranger qui l'avait accostée dans l'autobus, et qui ne s'arrêtait jamais de parler?

– Tu es musicienne? Moi aussi.

Il était venu s'asseoir juste à côté d'elle, malgré les nombreux sièges vides. Elle n'avait pas levé les yeux de son travail de la musique.

– De quoi tu joues? Moi c'est la guitare, l'harmonica. Je chante aussi.

Amantine ne prend pas tout à fait la peine de répondre. Elle quitte la partition de Chopin, n'en lève pas les yeux, mais la quitte tout de même. Maintenant qu'Amantine est revenue dans l'autobus, elle ne peut s'empêcher d'entendre le bruit imposant du moteur, celui des pièces métalliques qui grincent entre elles, et puis ce grésillement provenant des écouteurs du jeune homme, ces appareils massifs qu'il garde au cou, comme un trophée. Il se rend compte, alors il arrête sa musique à lui.

« Je ne sais rien de tout ça. J'ai appris à l'oreille. » C'est ce qu'il dit, ignorer. Il dédaigne tout ça en pointant du menton le cahier que tient Amantine, comme s'il s'agissait d'une chose de trop. Ça. Et enfin elle parle.

– Alors vous n'êtes pas musicien?

– Oui oui, je te dis. C'est juste que je n'ai jamais appris.

Le gémissement des freins survient, le cri du métal qui doit arrêter l'inertie. Deux vieilles dames entrent, elles paient et, pour éviter la marche instable dans l'autobus qui déjà repart, s'assoient près de l'entrée. Amantine les entend un moment, les deux vieilles dames. Elles parlent du feu, un incendie dans le quartier qui les inquiète beaucoup, car elles ne sauraient se défendre contre cela, la violence du feu. Columbia entend aussi cette crainte du feu. L'autobus repart, lourd.

Lui se remet à parler, mentionne qu'il joue ce soir, avec son groupe de musique, ce soir même un show qu'il donne, elle est invitée, il peut même l'ajouter sur la liste d'invités, il n'a qu'à donner son nom, ça ne lui coûtera rien. Le silence d'Amantine est maintenu, elle demeure muette, ne parle ni de son instrument ni de son prénom, ni de rien. Rien n'y change, le jeune homme continue de parler, d'informer Amantine sur sa vie, sa réalité, sur son spectacle. Il fait de la musique engagée, c'est ce qu'il dit, engagée, c'est pour ça que je fais de la musique. Changer le monde, oui, sinon ça sert à rien.

Elle dit seulement, très neutre,

– Non merci.

L'autobus continue d'avancer vers chez elle, dépasse le Conservatoire perché sur son mont, dépasse encore ce qui reste du centre-ville. L'autobus est presque vide. Tout au dehors s'affadit, à chaque coin de rue on retrouve un peu moins des signes de la ville. Les espaces se font moins colorés, le gris des quartiers excentrés apparaît, insensiblement.

Encore le cri du métal qu'on fait freiner.

– Laisse-moi deviner ce que tu joues.

– Je suis pianiste.

– Mais oui! C'est évident.

– Si évident que ça?

– Très.

Disant cela, il sourit et détourne un moment la tête. Il s'accroche au banc devant, tapote dessus en regardant partout à travers les fenêtres la journée magnifique.

La pianiste retourne dans la partition. Elle retrouve la mesure qui avait été interrompue par le jeune homme, puis elle lit à rebours, cherche un appui d'où repartir. Elle trouve, se remet en contexte. C'est un accord de deuxième degré majeur, une dominante secondaire. En accéléré elle refait le chemin de la musique depuis le centre tonal jusqu'à cette étape du parcours. En rappelant le trajet, elle retrouve la sensation de la dominante secondaire, elle l'entend. Ressent sa tension particulière.

Ce chemin, il se fait pour ainsi dire au travers d'Amantine, comme un pèlerin se rappelant très précisément toutes les étapes de son périple, non par les images qui lui reviennent en tête, mais par la ferveur ressentie à chacun des endroits, différente par d'infimes détails et menant inévitablement, dans sa totalité singulière, au présent du bâton tapant le sol, à la douleur des pieds, à la sécheresse de la gorge. Amantine est reconduite dans un espace précis de Chopin, d'où elle reprend la lecture.

L'accord de dominante secondaire se déroule. Chacune des notes se positionne dans cet horizon aveugle de l'accord, chacune tendue à toutes les autres, on ignore comment cela peut tenir, et pourtant cela tient, un paysage de rapports. Il n'y a qu'à prendre un peu de recul pour s'apercevoir qu'on entend une harmonie stable. Puis le tempo s'enclenche. Le

mouvement s’amorce. Ses yeux déroulent la partition, viennent y saisir chacune des lignes le temps venu. Le voyage se fait. De la musique se forme dans Amantine.

– Qu’est-ce que tu fais?

Quelque chose se dissipe. Elle le réentend taper sur le banc. Le temps se poursuit sans réponse. Cependant le regard de Columbia continue à communiquer, pose la question encore. Alors elle répond à ce regard,

– Je lis.

– Je ne comprends pas.

– Qu’est-ce qui ne se comprend pas?

Amantine ne fait rien pour que le jeune homme saisisse quoi que ce soit. Sur les épaules de Columbia pend encore son casque d’écoute, son entrée à lui dans la musique.

– J’entends.

C’est tout ce qu’elle peut lui dire. Columbia ne s’est pas arrêté de faire du rythme. L’autobus freine une fois de plus, repart bruyamment, comme pour reprendre un retard qui s’accumulerait toujours au fur et à mesure de sa course.

—

Son père lui disait : il ne faut pas que tu écoutes, mais que tu entendes. Quelques semaines et les doigts de l’enfant déjà se formaient à ce monde de l’instrument, grandiraient désormais dans sa logique. Les mains, elles apprennent les gestes sans poser de questions. Mais le père insiste : « Il faut d’abord entendre, Amantine, entendre. » Il marque ici une pause, reprend. « Tout le reste découlera de ça. » À quatre ans, cela est impossible à saisir. Elle ne peut encore que prendre plaisir à réussir la gamme de do en suivant la bonne séquence



de doigts. Un jeu d'adresse que le piano, rien de plus. Mais le père l'arrête, saisit le poignet de l'enfant.

– Je suis sérieux Amantine. Essaie d'entendre les notes que tu vas jouer avant de les jouer.

Qu'est-ce que cela veut dire? Aujourd'hui, elle fait la lecture de ses partitions dans l'autobus, elle est certaine de ce qu'elle entend. Elle est certaine d'entendre. Mais la première fois – les cent, les milles premières fois – où elle a cherché à ce que des sons surviennent des yeux?

Comment Amantine a pu parvenir à ça, cette intelligence, cet apprentissage laissé à lui-même? L'endroit où il a fallu qu'elle se rende, personne n'a pu lui tenir la main jusque-là, pas même le professeur, pas même le maître. Ceux-là ne peuvent que dire « entends », rien de plus. Il n'y a rien à dire de plus. C'est la limite.

Il s'agit sans doute de la première grande solitude d'Amantine.

—

Elle est tout près du jeune homme. Elle prend sa main droite par le poignet, secoue doucement pour la rendre malléable, lui enlever toute tension. « Lâchez, relâchez. » Mais quoi, au juste? Elle le manipule comme une terre à modeler. La main de Columbia est déposée sur le clavier sans en actionner le mécanisme. Amantine en ajuste la forme tout en lui mentionnant pourtant qu'il faut « que la main retombe naturellement ». Elle fait la même chose avec l'autre main. Amantine parle peu, elle s'occupe à préparer le corps de Columbia à la musique, comme un baptême, n'énonçant que les paroles rituelles, posant les bons gestes. À plusieurs reprises déjà Amantine a initié des gens au piano. À chaque fois, elle doit retourner aux plus évidents fondements, répéter les bases, si simples. Le dos droit, les épaules

et les mains relâchées. Il faut laisser le corps à lui-même, lui permettre de prendre la position la plus naturelle possible. Tout le piano est contenu dans le corps à l'état brut. Et pourtant, toujours, chacun ressent une immense difficulté à cette non-position, plus grande encore que pour aucune autre posture.

Les poignets cassent aussitôt qu'Amantine les lâche, elle doit les relever, préciser que c'est comme ça qu'ils doivent être.

– Oui, mais tu as dit que je devais rester mou.

– Pas autant que ça.

– Je me sens mieux comme ça.

– Alors on ne pourra pas aller plus loin.

Columbia la regarde alors qu'elle se lève comme si tout était joué. Où s'en va-t-elle?

Il relève les poignets.

– Après, on fait quoi?

Ces mots, ce sont les mêmes qu'il avait utilisés. Il parlait encore alors qu'elle avait sonné pour le prochain arrêt. Excusez-moi. Elle était passée par-dessus lui.

L'autobus n'avait pas tout à fait repris sa vitesse qu'il s'était arrêté brusquement. Le bruit du métal encore. Il avait expulsé Columbia, avant de repartir avec impatience. Bien sûr, c'est vers elle qu'il courait. Dans ses mains un feuillet, celui qu'Amantine avait laissé en sortant. Un oubli, une maladresse?

Il s'approche rapidement.

– Ça ne me servirait à rien, aussi bien te le redonner.

Elle ne sourit pas de la remarque. « Merci. »

Ils sont tous les deux sur le trottoir, dans cette atmosphère des quartiers éloignés, endormis en plein jour. Le vent n'est plus retenu par la densité des immeubles et des constructions.

– Bon, on fait quoi?

Il voudrait poursuivre dans cette voie, celle des journées inconnues.

– Pardon?

– Qu'est-ce qu'on fait?

Amantine ne comprend pas. Elle le lui dit.

– Ça ne peut pas être un hasard, que tu aies laissé tomber ta feuille.

C'est le mot qu'il utilise, la feuille, pour parler de la partition.

– Une maladresse, voilà tout.

– Les maladresses, ce sont des signes du destin.

Elle ne sait pas répondre. Elle dit,

– Je dois donner un cours.

Il fait un grand signe de la tête. Il demande : « Tu enseignes avec ça? », en pointant la partition. Elle dit que oui. Elle le remercie une nouvelle fois, tourne la tête, et repart. Il la laisse partir, mais Columbia regarde longuement Amantine. Il regarde cette professeure de piano jusqu'à ce qu'elle tourne le coin de la rue. Le vent de l'après-midi déplace les mèches sur son front sans qu'il n'en soit embêté. Il s'assoit par terre, attend le prochain autobus.

Les choses auraient pu en rester là, si ce n'eut été du hasard.

Les déménageurs avaient dit qu'ils seraient là pour dix-huit heures; vers dix-sept heures trente, un camion se gare devant la maison. Dans le salon, le père est au piano. On entend le

bruit des freins hydrauliques. Il pose son regard à travers les rideaux, voit les hommes venir. Il retire ses mains du clavier, se lève. Il continue de se tenir près du piano en essuyant la poussière sur le dessus de l'instrument.

On sonne. Le père regarde le piano et va répondre.

La lourdeur de l'instrument se répercute dans les épaules et les mains des deux hommes. Dès lors qu'ils le tiennent à bras le corps, il ne ressemble plus qu'à une boîte de bois, complexe et massive. On l'a recouvert aux trois quarts d'une vieille couverture. De grands bandages le prennent par en-dessous pour le relier à la force du dos des deux déménageurs. À quelques centimètres du sol, le balancement de presque rien vient tout de même rappeler la précarité de l'édifice. C'est dans le silence que se déroule la sortie du piano. Seules s'entendent les paroles nécessaires à la coordination de l'opération, des paroles loin de l'instrument. La mère est restée dans sa chambre depuis le matin.

Ils ont embarqué le piano dans le camion, aidés du monte-charge. Ils ont fait le trajet jusqu'au nouvel appartement d'Amantine. Elle et son père les ont suivis de près en voiture.

– Tu vas être bien.

– Oui.

– C'est toi qui voulais quitter la maison.

– Je sais.

Le père continue de répéter à sa fille qu'elle sera bien dans son nouvel appartement.

Personne n'habite cet immeuble industriel de quatre étages hormis la pianiste. On a transformé les combles en un petit appartement de deux pièces. Le reste de l'espace est occupé par un grand entrepôt. Sur trois étages en dessous, du matériel s'entasse sur des

lignées de rayonnages, du matériel souvent enrobé de plusieurs tours de film plastique. Des palettes, des boîtes à ne plus savoir les compter.

La façade de brique rouge s'étale le long du paysage avec cette sévérité belle qu'ont les constructions du début du siècle. Dessus s'alignent trois grandes portes et des quais où s'amarrent les camions qui viennent déposer et prendre le matériel. Ce travail a surtout lieu le matin, très tôt. Alors on entend le bip des machines, et les ouvriers qui s'affairent. Quand le soleil est tout à fait levé, le silence est déjà revenu.

Tout à gauche, juste avant l'arête du mur, on retrouve une petite porte simple, avec un seul carreau de fenêtre : c'est le passage vers la chambre d'Amantine. Le camion s'y arrête. On débarque le piano.

Le piano est sur le trottoir. Lui se trouvait là, errant dans la ville, dans sa capacité folle à perdre le temps. Il tourne le coin de la rue et aperçoit le piano, Amantine, le père, les déménageurs, il les aperçoit comme il aperçoit tout, avec cette capacité qu'il a de voir. Le manche de sa guitare, accrochée à son dos, dépasse de sa tête. Son pas est allègre.

– Tu devrais jouer de la guitare, c'est moins d'embarras.

Elle ne l'avait pas encore vu, lui qui voit de loin. Elle sursaute, mais ne rit pas ensuite.

– Vous.

Le voyant, les déménageurs se remettent au travail. À bras le corps le piano est saisi, paré pour les quatre étages. Amantine détourne le regard de Columbia, retourne au mouvement de son instrument, en observe chaque remous.

– C'est toi qui déménages ici? Je reste aussi dans le quartier.

Et il ajoute, après un grand sourire : « Il y avait tant d'indices aujourd'hui d'un événement spécial. »

Le piano est dans l'embrasure de la porte. L'un des hommes est monté sur la première marche pendant que l'autre tente de s'introduire à son tour dans la cage d'escalier sans y laisser ses doigts. Columbia laisse choir sa guitare sur le trottoir. Il essaie de se glisser entre les deux hommes pour prendre le piano par le centre, mais voyant que l'espace n'est pas suffisant, il change d'avis et se met à côté de l'homme du bas pour prendre sa part de la charge. On dirait une mouche autour de deux bœufs. Et pendant qu'il bouge, il continue de dire à Amantine,

– Tu vois, j'ai rêvé à toi. Tu n'arrêtais pas de perdre tes feuilles de musique.

– Petit gars, tasse-toi de là!

Le jeune homme retourne sur le trottoir, tout son regard porté vers Amantine. Il dit : est-ce que tu as rêvé à moi aussi? Elle ne répond pas, elle observe le balancement léger du piano.

La guitare est laissée là, oubliée au soleil. Columbia s'approche d'Amantine, se met dans son champ de vision, lui dit, tu me reconnais? Tu te rappelles mon nom? Et puis en tendant sa main vers le père, enchanté monsieur, moi c'est Columbia, juste ça, Columbia. Il a déjà oublié le revers du piano. Le père lui serre la main par réflexe. Lui non plus ne quitte pas des yeux le travail des déménageurs. Il dit seulement, « n'oublie pas ta guitare ». Et Columbia acquiesce comme si cela n'avait pas d'importance. Il reste, il n'a jamais eu nulle part où aller. Il ne peut pas savoir ce que c'est que de penser à où l'on devrait être. Il se contente depuis toujours d'être là, dans toute cette splendeur naïve du présent.

Dans le cas où l'on échapperait le piano, il y aurait beaucoup de danger à se trouver là, juste derrière les déménageurs. Rien ne pourrait arrêter l'avalanche, mais Amantine et le père ne savent pas quoi faire d'autre que de les suivre marche après marche, les accompagner dans

cette lente procession. On ne pense jamais aux blessures que l'instrument peut provoquer. On suit les déménageurs. La vieille cage d'escalier en bois est trop petite pour ne pas en souffrir, tout craque. Les épaules des hommes occupent l'espace mur à mur, semblent y prendre appui. L'escalier est long, mince et long. Longeant le mur latéral, il monte d'un seul trait sur quatre étages. Il n'y a qu'une seule ampoule nue, au centre, qui éclaire toute la longueur. Tout en haut, un palier qui suffira à peine à faire pivoter l'instrument pour lui permettre de passer la porte à droite. Derrière les déménageurs, derrière le père et sa fille, Columbia suit le cortège. Aucune gêne, aucune arrière-pensée. Que ce présent à lui. On le lui laisse, le temps que ce travail de buffle soit terminé.

Les hommes dans l'escalier soufflent beaucoup, prennent sans cesse des pauses, pauses toujours inconfortables où ils doivent tout de même tenir, persister à soutenir le piano pour éviter qu'il ne s'écrase en bas après avoir écrasé les gens en dessous. L'escalier est abrupt. L'homme du haut manque une marche, et son visage vient frapper contre le piano. Un grand cri de mort, mais le piano tient encore dans ses mains.

Le travail est impitoyable.

Columbia, en levant la tête, demande s'ils ont besoin d'aide. Ils ne répondent pas. À Amantine, il ajoute,

– Je ne savais pas que ça se déménageait à bras.

Elle prend un long moment, mais elle répond : « Sinon comment? »

– Je n'y ai jamais vraiment réfléchi.

Les marteaux de l'instrument ne peuvent pas tout à fait demeurer en place et, dans les mouvements de poussées, vont frapper à tout hasard. Ce n'est pas de la musique, et pourtant.

On se rappelle avoir déjà entendu cet air sans mélodie : lorsque le piano avait été descendu de la chambre de musique jusqu'au salon de la maison.

Et Columbia chante les notes qui résonnent comme ça.

Le cours a eu lieu. Columbia veut reprendre encore une fois l'exercice, mais Amantine l'arrête : « Nous allons terminer avec ça ». Ça consistant à jouer chacun des intervalles à partir du do central. Do – ré, do – mi, do – fa, et ainsi de suite. Puis on refait les mêmes intervalles, cette fois-ci en jouant les deux notes ensemble. Ça, dans une lenteur démesurée, à rendre fou. Un travail purement mécanique, pour éveiller les muscles des doigts à la conscience, les faire exister. « Cette semaine, refaites l'exercice. Pas plus vite. Vos doigts doivent d'abord se faire à l'idée. »

Columbia a dû dépenser beaucoup d'énergie à demeurer attentif. Il ne prend pas en note les exercices à travailler. Il n'a pas de piano, de toute façon.

Il regarde partout dans la chambre, comme s'il cherchait quelque chose. La question lui échappe des lèvres : c'est donc vrai, le piano est bien à sa place définitive?

– Oui. Je suis désolée.

– C'est moi qui le suis pour toi.

Il détourne franchement le regard. Le miroir est là, projetant son reflet, toute sa personne. Le dos est plus droit qu'à l'arrivée, même si le cours est fini et qu'il a pu « relâcher la pose ». Cette vue de lui, il l'aime sans doute beaucoup, lui devant le piano, lui *pianiste*.

Son reflet à elle est masqué par lui, l'élève. Mais lorsqu'Amantine se lève, Columbia l'aperçoit comme se détachant de lui, comme si elle en sortait. Il aperçoit son visage, comment elle ne sourit guère.



La professeure de piano suscite soudain chez Columbia une grande interrogation. Les gestes chez elle, simples pourtant – marcher, se lever –, ont sans cesse quelque chose d’emprunté, mais quoi? Dans la fraîcheur de la jeune femme, il n’y a déjà que répétition, tout d’Amantine semble venir d’un temps antérieur. D’où?

Elle dit,

– Vous vous souviendrez des exercices à faire?

Il demande si elle, elle les fait encore ces exercices. Elle dit : Ceux-là, ou d’autres encore.

Le palier est enfin atteint. La sueur se voit sur le front des deux hommes, sous les aisselles. Ils ont perdu l’air détaché du métier qu’ils avaient au départ. En regardant en bas on peine à croire qu’on y est arrivé. On tourne la poignée.

– C’est barré.

L’homme souffle et dans son souffle on devine les jurons. Le père :

– Comment ça, barré?

– Barré, barré. Tu sais ce que ça veut dire.

Le père ne comprend pas. Ça devait être ouvert, on m’avait dit que ce serait ouvert, que la clé serait dans la serrure... Ce poids des hommes qui n’en peuvent plus traverser l’espace, car le piano, ils doivent le soutenir encore. Le corps de l’homme sur le palier d’en haut forme un V ouvert au-dessus du piano, il agrippe le plus qu’il peut la peau noire de l’instrument pour délester son collègue, mais on entend le couinement des doigts qui ne tiennent pas, qui glissent. Alors il s’y reprend, pendant que le père s’excuse, court en bas pour téléphoner, il

n'arrête pas de s'excuser. Il croise Columbia dans sa descente, lui demande, mais qu'est-ce que tu fais ici?, sans s'arrêter pour attendre une réponse.

Un silence relatif revient. Celui du dessus demande à celui du dessous si ça va. Oui, oui. On se regarde, on ne se parle pas.

On attend. On reste un temps dans le même état d'être.

Puis le père revient. La clé est sous le tapis! On pourrait, si ce n'était des tendons qui n'en peuvent plus, rire du peu d'originalité de la cachette. Avant que quiconque réagisse, Columbia se glisse au-devant d'Amantine, puis se traîne entre les jambes du déménageur. Il rampe dans cette grotte, formée entre les marches et le piano, jusqu'au paillason. À la dernière marche, la tête passe tout juste, pourrait être broyée d'un coup. Columbia finit par extirper un bras en tendant la clé, comme à l'encan un acheteur trop enthousiaste qui ne sait pas cacher son jeu.

Enfin, ça s'ouvre. On passe sur Columbia. Le piano franchit le seuil de l'appartement, voilà.

Les déménageurs reprennent leur souffle. En s'essuyant le front, l'un d'eux s'appuie sur le rebord du piano, comme s'il ne pouvait pas encore le quitter. Le père les félicite, s'excuse encore de ne pas avoir mentionné plus tôt les quatre étages. Il aurait fallu savoir. On se serait pris autrement.

Columbia inspecte l'appartement, en est très impressionné. Il n'a rien perdu de son énergie. Il s'attarde devant une fenêtre. À l'intérieur du cadre, on aperçoit un plan large de la ville, très aérien et complexe.

– On a envie de croire en quelque chose quand on voit aussi loin.

Le père semble enfin s'apercevoir de son existence,

– Que voulez-vous?

– Un peu d’amour pour les êtres.

– Ici, que voulez-vous ici?

Le regard s’arrache à la vue de la ville. Columbia regarde le père, regarde les deux déménageurs qui, avec leurs dernières forces, roulent le piano à l’intérieur. À l’opposé de la fenêtre où Columbia s’était attardé s’en trouve une autre qui, elle, donne sur les montagnes, la forêt, l’immensité. Columbia a tout juste le temps de l’apercevoir que devant on place le piano. On l’immobilise là, devant la fenêtre des montagnes. Le jeune homme se crispe, attend que le piano bouge de nouveau, qu’il prenne sa place définitive; cependant il sent, sent déjà le tragique de ce qui sera, l’instrument ne bouge pas, ne bougera plus, là est sa place. La fenêtre s’en trouve couverte. Cela donne l’effet d’une éclipse sur la lumière. « Mais que faites-vous? » Il crie presque aux déménageurs qui délaçant l’instrument, sourds.

– C’est le seul endroit, jeune homme. Calmez-vous.

Le père s’impatiente de cette présence dont il ne sait rien.

– Comment pouvez-vous?

– N’exagérez rien.

La vue de cet espoir bouché est insupportable à Columbia. « Ça n’a pas de sens! » Les déménageurs n’entendent plus rien. Ils s’en vont rapidement, insensibles à ce qui pourra se passer désormais dans l’appartement.

À cause de l’angle du toit, le piano ne peut pas être adossé directement à la fenêtre. Le père avait jugé cela d’un bon œil. Cela ferait une couche d’air avec l’extérieur permettant de l’isoler du froid l’hiver, du chaud l’été. Il demeure donc un espace derrière le massif noir, un petit passage. Columbia cherche à s’y introduire pour voir la fenêtre, regarder ce qui vient

d'être voilé. Il est à genou, s'apprête à passer la tête, mais Amantine le retient. Elle trouve l'interrupteur de la chambre, allume l'ampoule nue.

– Columbia, je vous en prie. Que venez-vous faire ici encore? Vous voulez que je vous enseigne la musique, c'est ça? Vous voulez que je vous montre comment?

Columbia se calme. Il n'a jamais autant entendu sa voix.

– Je voudrais faire mes chansons, les arranger pour le piano.

– Non, ça je ne peux pas.

– Pourquoi ça?

Elle se détourne, va visiter l'autre pièce de l'appartement, vide elle aussi. À chacun de ses pas le bois du plancher se plaint de toute sa vieillesse. Le père demande s'il a de l'argent pour payer les cours. « L'argent, c'est toujours un problème pour vous. » Le père voudrait savoir qui, nous.

– J'en aurai, ne vous inquiétez pas.

Columbia est encore accroupi à côté du piano. Puis il se relève en s'appuyant dessus, ouvre le couvercle, s'apprête à dégourdir les touches, à étrenner ce nouvel appartement, oubliant tout à fait la présence des deux pianistes.

Le père l'arrête d'un souffle, « ne joue pas avec ça ». Il est dans l'affolement d'avoir compris presque trop tard le geste de Columbia. Le piano doit reposer une bonne journée, peut-être deux. La journée dédiée au déménagement de la musique doit se conclure dans le silence. Columbia ne s'assombrit pas encore, il est d'une candeur presque trop forte. Il ne comprend pas, Columbia.

Amantine a fini de visiter, elle revient dans la chambre.

– Alors, je pourrais vous jouer quelque chose à la guitare.

Il veut marquer tous les jours d'une fête, chaque fois qu'il est possible, ne serait-ce que souligner le fait d'exister. Le père lui dit que ce n'est pas la peine. De toute façon, Columbia se rappelle avoir laissé sa guitare en bas, sur le trottoir, seule dans la journée qui s'éteint. Il n'a pas de geste d'empressement.

Le père lui fait ce conseil qu'enfin il comprend. Allez, jeune homme, allez la chercher. Alors il quitte, il ne peut faire que ça, quitter, sans au revoir, comme ça, sans drame ni gaité. Il faudrait peut-être même parler, plutôt que d'un départ, d'une interruption de la présence.

La guitare n'a pas bougé. La rue est déserte, le son du centre-ville arrive en écho. Le jeune homme s'assoit par terre, dans cette légère poussière grise de l'été. Il s'adosse à l'immeuble de cette femme rencontrée dans l'autobus, la joueuse de piano. Les jambes sont relevées vers lui; il a le dos bien rond. Il tire de son étui la guitare, celle des bons jours et des mauvais. Des autocollants tatouent la table d'harmonie. Trois mots : free, fire, fuck. Il se met à jouer, étui ouvert. Il n'attend pas qu'on lui lance de la monnaie. Il n'y a personne.

La guitare est fausse d'un après-midi passé au soleil, c'est horrible. Il n'en fait rien, peut-être n'entend-il même pas le gouffre qui la sépare d'un instrument juste. Peut-être aussi – il serait capable de s'imaginer pareille chose – se laisse-t-il envouter par l'idée que la guitare a été accordée par une force venue du Soleil et qu'il doit, en tant qu' élu, la faire vivre, la faire vibrer.

Le père d'Amantine et elle, Amantine, en viennent à quitter l'appartement. Ils passent devant Columbia sans rien lui dire. Ils ne peuvent pourtant pas l'ignorer tout à fait, la force de la dissonance est trop forte. Le père vérifie si sa fille regarde le guitariste, elle le fait, mais

rapidement détourne le regard. Elle voit le père qui l'a regardée. Columbia a les yeux fermés. Ils tournent le coin de la rue.

Le jeune homme demeure seul un instant avec sa guitare. Sa tête s'est appuyée au mur, il regarde, les yeux fermés, le ciel, et la chaleur devient visible. Il continue de racler la guitare. Puis Columbia sent qu'on lui enlève l'instrument des mains. Son attache avec le soleil se brise. Il revient au trottoir. Amantine est accroupie à côté de lui. Elle n'a pas besoin de faire résonner les notes les unes par rapport aux autres. Elle joue le mi grave puis tourne la cheville pour tendre la corde un peu plus. Elle s'arrête lorsque celle-ci donne un mi juste.

La même action est répétée avec le reste de l'instrument. Ensuite, Amantine repasse chacune des cordes. On n'a prononcé aucune parole durant cela.

Elle lui rend la guitare, elle se lève.

– Vous trouverez l'argent? Vous pourrez?

Beaucoup de chaleur encore dans le soir. La guitare en est peut-être déjà altérée.

– On pourra faire mes chansons?

– Non, ça je ne le pourrai pas. Il faut arrêter.

– Tu ne les as même pas entendues!

– Je les connais tout de même.

Il dit « attends, écoute. » Il ferme les yeux et commence une chanson. Elle débute par de grands accords trop simples plaqués à répétition, une scansion. Columbia entend-il le soupir d'Amantine alors qu'elle se retourne et repasse le coin de la rue, qu'elle va rejoindre son père et ce monde de la musique dont Columbia ne soupçonne même pas l'existence?

Il continue un moment de répéter les accords, puis se met à chanter quelque chose.

Trente-cinq dollars. C'est le prix d'un cours d'une heure. Columbia remet sa veste laissée sur le lit, veste de jeans, aussi usée que tout ce qu'il porte. Rien sur Columbia n'est neuf, tout de lui semble provenir d'histoires anciennes et malheureuses. Il fouille dans ses poches, en retire de grandes poignées de monnaie qu'il lance sur le couvre-lit. Un seul billet, un cinq dollars, et beaucoup de pièces.

– Ne t'en fais pas, le compte est bon.

Il recompte, prend une poignée, en sort d'abord les dollars, les vingt-cinq sous. Il remet petit à petit le montant à Amantine qui, ne sachant où mettre tout cela, fait une coupole de ses mains et recueille le montant du cours. Quand il n'y a plus de vingt-cinq sous, il compte les pièces de plus faible valeur.

– Merde, il manque trente-cinq cents. J'avais pourtant compté.

Columbia passe sa main sur le lit, cherche les pièces manquantes. De grands gestes dans l'intimité d'Amantine qui, elle, ne dit rien, ne dit pas laisse tomber. Elle attend, ses mains en aumône. L'argent est finalement retrouvé dans une couture de la veste. Avant qu'elle n'ait le temps de dire merci, il la prend encore dans ses bras, longuement, sans réaliser que l'argent est encore entre eux deux. Il prononce des paroles sur l'acceptation et l'amour de l'autre. Puis il défait son étreinte et la regarde de très près, dans les yeux. « J'ai aimé passer ce temps avec toi. » Il replace dans son cou les énormes écouteurs, et il sort.

—

Ce jour où elle a quatre ans, Amantine déteste déjà la musique, elle la déteste en regardant son père longtemps après qu'il l'a oubliée, la déteste dans sa répétition dont on ignore la fin, la déteste parce qu'elle oubliera bien vite qu'elle la déteste.

## Chapitre 2

*Chaque gamme majeure possède une gamme relative mineure constituée des mêmes notes. La gamme relative mineure se construit à partir du 6<sup>e</sup> degré de la gamme majeure. La relative de la gamme de do majeur est la gamme de la mineur : la – si – do – ré – mi – fa – sol – la. La gamme mineure ainsi formée se nomme gamme mineure naturelle. Voici l'ordre des tons et demi-tons pour la gamme mineure naturelle : un ton, un demi-ton, un ton, un ton, un demi-ton, un ton, un ton.*

*La tonique de la gamme mineure relative se situe un ton et demi plus bas que la tonique de sa relative majeure. Une gamme majeure et sa relative mineure possèdent la même armure.*

*Le mode mineur peut revêtir trois formes différentes à partir de la même tonique. En plus de la gamme mineure naturelle, on retrouve la gamme mineure harmonique et la gamme mineure mélodique.*

*La gamme mineure harmonique est identique à la gamme mineure naturelle, sauf pour le 7<sup>e</sup> degré qui est haussé d'un demi-ton. La distance entre le 7<sup>e</sup> degré et la tonique se réduit à un demi-ton, comme dans le mode majeur. On appelle sensible une sous-tonique se situant à un demi-ton de la tonique. La gamme mineure harmonique est constituée de : un ton, un demi-ton, un ton, un ton, un demi-ton, un ton et demi, un demi-ton. Exemple : gamme de la mineur harmonique : la – si – do – ré – mi – fa – sol # – la.*

*La gamme mineure mélodique diffère selon qu'elle est ascendante ou descendante. Dans sa phase ascendante, elle est identique à la gamme mineure harmonique, sauf pour le 6<sup>e</sup> degré qui est haussé d'un demi-ton afin d'atténuer l'écart de seconde augmentée entre le 6<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degré. Dans sa phase descendante, elle est identique à la gamme mineure naturelle.*



*La gamme de la mineur mélodique ascendante est : la – si – do – ré – mi – fa # – sol # – la.  
Descendante : la – sol # – fa # – mi – ré – do – si – la.*

*Ce qui caractérise le mode mineur dans toutes ses formes par rapport au mode majeur est le 3<sup>e</sup> degré abaissé d'un demi-ton.*

\* \*

La petite Jeanne ne paraissait pas aussi essoufflée que son père du long escalier qu'ils venaient de gravir. Lui avait voulu faire comme si rien n'était plus facile que de monter quatre étages, et peut-être était-ce pour ça qu'il peinait à s'en remettre.

Avec ces escaliers, la surprise est impossible. Amantine entend tout venir. Et pourtant, au lieu d'aller ouvrir et de sourire à sa nouvelle élève pendant que celle-ci gravissait les dernières marches, Amantine avait attendu, immobile, qu'on frappe.

Et la petite Jeanne France s'était glissée dans l'appartement en courant, en jouant, engouffrée comme l'eau d'une vague, passant par-dessous sa professeure, se fondant à l'univers d'Amantine d'un coup. Elle explore, rapidement. Elle ne dit rien.

Le père est rouge, mais beau. Lui demeure sur le pas de la porte, n'entre pas. D'un œil l'appartement, de l'autre le vide étourdissant de l'escalier.

– Vous êtes pianiste, alors?

– Oui. Ne vous inquiétez pas.

– Ce n'est pas ce que je voulais dire.

Il se force à rire.

– Imaginez si je m'étais trompé d'endroit.

Le rire cesse.

– Quelquefois, je me dis que je pourrais laisser ma fille à n’importe qui. Je ne me le pardonnerais pas.

Disant cela, il entre, pousse Amantine, sans la toucher. Elle recule. Le soleil de la fin d’après-midi les baigne, tous les deux.

Jeanne a vu le piano, elle le découvre. L’effet est grand, l’arrête un instant. Elle ne croyait pas qu’il puisse être possible de posséder un tel instrument.

Il s’agit du moment de la journée, assez court, où le soleil pénètre directement dans la pièce par la fenêtre au-dessus du lit d’Amantine, celle donnant sur la ville. Le père de Jeanne est aveuglé, il ne peut pas examiner tout à fait ce lieu de la pianiste, ce repaire. Il fronce les yeux, attend, espère y voir, ne voit rien. Amantine, elle, peut voir le père autant qu’il lui plait. Elle lui dit, ne serait-ce pas préférable de faire cela au Conservatoire? Lui refuse, non, non, je préfère un endroit plus personnel. Et il ajoute rapidement, comme s’il se souvenait soudain d’une règle de politesse élémentaire : « Si ça ne vous dérange pas ». Elle réfléchit.

– Non. Mais les marches, vous pourriez les éviter.

– Ce soleil, c’est fou.

L’énergie de l’enfant vient détourner l’attention. La mélodie d’un concerto essaie de se faire entendre. Jeanne s’est mise à lire la partition serrée, complexe, noire, demeurée sur le piano : la musique d’Amantine. Elle y parvient mal, évidemment.

La professeure ne la laisse pas continuer. Ce n’est pas pour toi cette pièce, pas tout de suite. Le père aperçoit mal le piano, mal sa fille. Il n’en éprouve pas moins une grande fierté.

– Quel talent, vous ne trouvez pas?

Il demande à Jeanne de dire au revoir, elle ne vient pas. Il lui souhaite bonne semaine, c’est maman qui viendra te récupérer. À l’évocation de la mère, la fillette court se glisser dans les bras de son père agenouillé. Lui regarde la pianiste. Amantine se retourne et regarde

le soleil qui, dans un moment, disparaîtra derrière le Conservatoire, juché sur sa butte, la seule partie élevée de la ville, telle une Acropole moderne. De la fenêtre d'Amantine, on aperçoit bien ce refuge, où les musiciens vont se cloîtrer afin d'apprendre la musique jusqu'à la folie, protégés qu'ils espèrent de tout danger de la vie urbaine.

La bâtisse du Conservatoire, l'ancienne prison, est l'une des plus vieilles de la ville. Une brique terne recouvre tout l'édifice. Il n'avait pas été difficile de la reconverter en école de musique. Les petites pièces isolées, insonorisées par plusieurs pouces de béton armé, étaient parfaites pour les cubicules de répétition. On avait retiré les barreaux des fenêtres hautes. Des portes sans ouverture avaient remplacé les grilles de fer.

Au début du siècle, la cité s'était construite dans l'horizontalité de la campagne autour de la butte. Chacun pouvait alors participer à la surveillance collective, tout en étant assez loin pour ne pas entendre les cris de la prison. Aussi, le Conservatoire est visible de partout, on n'y échappe jamais.

Ça y est, le soleil s'est glissé derrière le Conservatoire, il a disparu. Amantine est dévoilée alors au père. Comme devant chaque homme, sa beauté frappante fonde d'un coup un besoin furieux, inconscient, de s'accrocher – à quoi?

– Je dois commencer le cours.

– Bien sûr.

L'homme se redresse, mais ne s'en va pas, s'enracine. Il fait ce geste, pas même un mouvement, pas même un geste : une imperceptible inclination vers l'avant – un reflux du sang –, comme pour tenir debout devant le vent trop fort. Conserver sa place, sur le pas de la porte d'une jeune professeure de piano. Et pourtant, malgré son évidente clarté, ce n'est même pas un mouvement.

C'était d'abord la mère de la petite Jeanne France qui avait contacté Amantine. Le vieux professeur l'avait référée. Accepterait-elle de donner quelques leçons à sa fille, lui montrer le nécessaire pour qu'elle puisse entrer au Conservatoire? Quel nécessaire? Amantine ne comprenait pas bien. La communication était mauvaise. La mère semblait loin, et il lui fallait sans cesse hausser la voix à la limite du cri pour qu'Amantine l'entende. Peut-être était-ce le téléphone récemment installé dans l'appartement. Il était difficile de parler sans être gênée.

– Des cours de piano?

– Non non! Son père dit qu'elle n'a pas pu répondre aux questions.

On avait recalé Jeanne à l'audition « malgré la sensibilité remarquable de la jeune élève pour l'élément musical ». Ça n'avait pas suffi, ce n'était pas sérieux. Le père en avait presque fait une crise. L'élément musical, ça ne vous suffit pas? Et puis qu'est-ce que ça veut dire au juste?

La petite fille était encore assise au piano dans cette grande salle blême. Dix ans, devant ces messieurs importants de l'institution, à jouer un prélude de Bach. Puis une sonatine de Diabelli, sans aucun accroc. Les phrasés étaient justes, la technique suffisante pour l'âge. Pas de nervosité apparente. Les juges n'avaient rien à redire de cette petite prestation.

Ces juges, des hommes de musique chevronnés, ayant vécu la virtuosité, tous concentrés à l'écoute de deux minuscules pièces jouées par les doigts d'une enfant.

Les pièces qu'on joue à cet âge ne demandent pas l'utilisation des pédales. Mais, pour la finale du Diabelli, Jeanne avait glissé de son banc, avait étiré la jambe jusqu'à atteindre la pédale de résonance. Elle était demeurée dans cette position fragile un long moment, comme avalée par le piano de concert, retenue seulement par les cinq doigts accrochés aux notes de l'accord, jusqu'à ce que la musique s'éteigne pour de bon.

Les juges l'avaient oubliée. Ils s'étaient mis à chuchoter entre eux quelques remarques que le père, poussé dans le coin où s'entassaient les lutrins et les chaises, feignait de ne pas essayer d'entendre. Est-ce qu'elle, Jeanne, aurait voulu savoir?

Ce grand piano procurait un immense terrain de jeu. Aussi Jeanne avait repris la petite sonatine, pour rien. Rapidement, le directeur, relevant la tête, avait été agacé, « s'il vous plaît ». Jeanne avait recommencé, et il avait dû encore répéter, à cause du bonheur de l'enfant. S'il vous plaît. Elle avait reposé ses mains sur ses genoux, n'avait pas cherché à regarder son père. Mais elle avait continué à sonder cet instrument, plus imposant que tous les instruments sur lesquels elle avait pu jouer.

Une question lui est posée par l'un des messieurs. Comment se nomme le troisième degré d'une gamme? Jeanne ne répond pas. Qu'est-ce qu'une cadence plagale? Toujours l'immobilité du silence. Seules ses jambes se balancent au-dessus du sol, son regard toujours plongé dans le piano. Le dos de l'enfant est très droit, étiré jusqu'au bout pour apercevoir les grandes parallèles des cordes et l'abîme en dessous.

Le regard des juges se tournent vers le père. A-t-elle entendu? On essaie une dernière fois, une autre question lui est posée. Toujours, aucune réaction. Si le père savait ce qu'est une cadence plagale, ce qu'est un troisième degré, il répondrait à sa place.

Jeanne se met à expérimenter la résonance des notes, sans ordre. Elle voit les cordes vibrer dans la table d'harmonie; elle entend les sons. Et elle comprend. Pour cette enfant ayant toujours fait du piano sur un jouet, le fonctionnement de l'instrument est presque miraculeux.

– Suffit! Ce n'est pas le moment!

Le père est horrifié de cet ordre du juge, il vient retirer sa fille du piano en la soulevant par les aisselles. Viens, Jeanne. Elle n'oppose aucune résistance physique, mais on entend, à travers un sanglot né au fond de la gorge, on l'entend demander à son père « pourquoi pas? » Le père la pousse, la ramène au travers des lutrins et des chaises, dans son repaire, en la faisant taire.

– Qu'a-t-elle dit?

– Rien, rien.

Le verdict était tombé : votre fille ne pourra pas intégrer le Conservatoire. C'est à lui qu'on s'était adressé. Jeanne n'avait eu, semble-t-il, aucune réaction. Le visage toujours dirigé vers l'ébène brillant du piano au centre de la pièce. « Malgré la sensibilité de la jeune élève pour l'élément musical. » C'est là que le père avait éclaté.

Monsieur Arbijel s'était levé très lentement, sans urgence, et avait invité le père à passer dans le couloir. La politesse d'un autre temps. Monsieur, avait-il dit d'un accent dont il ne s'était jamais départi, monsieur, il ne faut pas réagir de la sorte. Il ne s'agit que de détails, le principal est là. Elle a du talent, pourquoi ne pas en être fier? Et puis, Monsieur Arbijel avait dit que peut-être il faudrait considérer pour sa fille une autre avenue que celle de la musique. De toute façon, elle approche d'un âge où il n'est plus sérieusement envisageable de faire ce genre d'études.

Le père n'avait pas su comprendre pourquoi, si elle avait du talent, il fallait qu'elle cesse la musique. Il s'était buté. « Vous l'avez entendue. N'est-ce pas cela qui compte? » Pour lui, l'évidence de la beauté musicale de sa Jeanne ne relevait d'aucune instance supérieure.

Monsieur Arbijel reconnaissait en ce père tant de pères qui rêvaient pour leur enfant de ce parcours monumental – c'est ainsi qu'elle leur apparaissait – de la musique classique. Comment leur dire qu'ils se trompaient, que le rêve n'était pas là, dans cette entreprise particulière? Que la musique était d'abord autre chose. Les pères étaient sourds à ces arguments, et le rêve demeurait. Monsieur Arbijel s'était donc résigné : « J'ai une élève qui pourrait lui donner quelques leçons, d'ici la prochaine audition... »

Quinze ans plus tôt, Monsieur Arbijel avait eu le même mouvement pour le père d'Amantine. Il l'avait entraîné dans le couloir – avec l'aisance de ses cinquante ans – pour lui dire qu'évidemment, sa fille serait la bienvenue dans sa classe. Votre Amantine se destine à de grandes choses, avec un peu d'effort. « Je ferai ce qu'il faut », avait dit le père.

Les couloirs du Conservatoire n'avaient pas changé depuis, c'était la même couleur vert d'eau qui recouvrait les murs, la même négligence du terrestre qui régnait. La pièce dans laquelle les deux enfants avaient auditionné, à quinze ans d'intervalle, était la même, celle renfermant le grand Steinway à queue. Salle blanche, opératoire. Cela dans le but de laisser toute l'attention à ce qui compte vraiment. Un pur contenant pour la musique. Un non-lieu où l'existence des choses était sans cesse mise en doute. Tout pour contraster avec la noirceur toujours cirée du grand Steinway.

Avant de quitter la salle dans les bras de son père, Jeanne avait sans doute fini par remarquer : il n'y avait aucune fenêtre dans la salle du grand piano.

—

Le soleil a maintenant bien disparu derrière l'Acropole du Conservatoire. Cela donne l'effet d'une grande noirceur dans l'appartement, et pourtant toute la ville autour est encore empreinte du brasier de l'été. C'est maintenant que le père doit partir.

L'enfant est retournée à l'exploration de l'appartement. On sait pourtant à son regard qui l'évite trop qu'elle ne porte attention qu'au piano. Cependant elle tourne autour, se lance sur le lit, se regarde dans le miroir. Cette distance que Jeanne s'impose avec l'instrument est trouble, pleine de désir d'enfant et de respect idolâtre.

Le père ne part pas.

La mère de Jeanne au téléphone :

— Je ne sais pas d'où elle tient ça. Personne dans la famille n'a jamais joué de quoi que ce soit. Je ne vous dis pas la difficulté que ça a été de trouver un piano.

La ligne est si mauvaise. Elle parle du piano, de tout cet argent qui avait été nécessaire pour en faire l'acquisition, elle qui en avait si peu pour l'essentiel. Le pire, c'est que c'était une idée de son père, moi je lui disais pourquoi ne pas attendre qu'elle le demande vraiment?

Jeanne France avait appris le piano, mais pas la musique. Une professeure du centre communautaire lui avait enseigné l'essentiel pour se débrouiller. Comment lire la signature



rythmique, l'armure. L'équivalence entre un point sur une ligne ou un espace sur la portée, et une touche sur le clavier. La valeur qu'elle devait accorder à chaque figure de notes. Une découverte déjà incroyable. Jeanne avait compris que cela permettait de transformer une partition en musique. D'une utilité pure. Mais elle ignorait tout de ce qu'elle prononçait, comme on lirait une langue étrangère à haute voix sans en savoir un mot. Jeanne France parlait la musique sans pouvoir demander son chemin, sans savoir se retrouver.

Pour les parents, déjà, cette capacité de Jeanne voulait dire connaître la musique. Lire c'était comprendre. Elle appuyait sur les bonnes touches, au bon moment. Elle jouait de belles choses et c'était cela, la musique. Jouer de belles choses.

Le petit salon de la mère était dans un désordre épouvantable. Le cendrier, les revues, les objets de la table basse du salon avaient été mis par terre afin de pouvoir y poser le clavier. Jeanne jouait debout, devant la télévision en sourdine. Elle ne prête aucune attention à l'émission, se concentrant entièrement sur la petite partition posée à plat sur la table.

Son silence se brise soudain. Elle cesse de jouer et fait de petits bruits, pas des cris mais quelque chose comme un piaillage. Le regard de la mère, toujours occupée à quelque chose dans la cuisine, est long à venir malgré l'agitation de sa fille, mais il vient. Alors l'enfant appuie sur un mot, le répétant et le répétant encore, pour que soit enfin saisie par la mère la signification de sa musique. « Papillons, papillons! Papillons! » Elle recommence à jouer, s'arrête pour vérifier si la mère ne s'en va pas puis, voyant qu'elle restera encore quelques secondes, reprend. Elle finit et répète à sa mère qui s'en retourne à la cuisine : « Papillons! »

Dans ces instants, pour Jeanne, la possibilité qu'il eût fallu savoir, qu'il y ait eu quelque chose à savoir sur la musique autre que cette *beauté* immatérielle ne lui avait pas effleuré l'esprit. Les papillons se formaient, n'était-ce pas déjà suffisant, déjà l'essentiel?

Ces grands hommes du Conservatoire ne pouvaient cependant pas se contenter de quelques insectes. Il fallait savoir. Il fallait que Jeanne saisisse la structure de la musique, sa logique, son existence en dehors de toute notion de beauté, sa présence au monde comme une suite de rapports sonores, de tensions, d'échafaudages. L'architecture de la musique devait devenir manifeste.

Là interviendrait Amantine.

De cette impossibilité du père à quitter l'appartement se dégage la plus pénible des réalités.

– Vous voulez que je reste, pour le cours?

– Il ne vaut mieux pas.

Elle lui dit qu'il n'y a pas de danger. « Mais comment pouvez-vous en être certaine? »

– Il faut me faire confiance. Voilà tout.

Le père regarde sa fille. Il lui répète qu'il faudra faire tout ce que madame Amantine lui demande. Jeanne comprend. Elle n'a déjà plus peur de cette belle femme de chez qui son père peine à s'extirper.

Amantine lui parle. Sa voix pour les enfants est pleine de compréhension de l'âge, en même temps que d'une rigueur impossible à oublier.

Le père ne peut plus rester sans que cela devienne invraisemblable. Alors il s'en va, ouvre la porte. Et dans le geste, s'arrête encore, demande, « Amantine, c'est original, d'où ça vient? » Et Amantine sourit. Elle ne lui sourit pas à lui, mais sourit de cette habitude des hommes qu'ils ont de vouloir savoir l'origine de son nom, de vouloir savoir si elle aime le cinéma, les voyages, de s'intéresser à ces riens sur elle.

- Si elle travaille bien, je lui ferai essayer le piano.
- Ça lui ferait tellement plaisir.

La bouche se relève, il sourit aussi sincèrement qu’il le peut.

- Vous savez, je ne suis que la professeure.
- Que voulez-vous dire?

Amantine tient la porte, prête à la refermer. Il est maintenant nécessaire d’allumer pour descendre l’escalier. « Vous éteindrez une fois en bas, voulez-vous? »

La mère, on dirait qu’elle cherche à s’excuser de quelque chose.

- On voulait seulement qu’elle s’amuse, qu’elle découvre des choses.

Elle cherche sans cesse à remettre en question la pertinence du piano. « Vous comprenez, on ne sait pas ça vient d’où. Son père non plus n’y connaît rien à la musique. »

Amantine demeure silencieuse, elle attend que la mère lui demande. Alors elle pourra dire, mais oui, bien sûr. Je la formerai. Je donnerai une direction enfin à ce qu’elle doit apprendre de la musique. Mais la question ne vient pas. On dirait que la mère a d’abord besoin de crever un abcès.

- C’est toujours un bordel à transporter d’une maison à l’autre, son piano. Il dit qu’il n’a pas les moyens pour en acheter un deuxième, que déjà il a fallu que ce soit lui qui paye la plus grande partie du premier, que deux, non, c’est trop, ça ne fera pas.
- Vous transportez le piano?

La mère dit qu’un étui venait avec. Alors, Amantine est bouleversée.

- N’a-t-elle jamais joué sur un vrai instrument?

La mère se fâche, elle a dix ans, ça ne change rien, qu'est-ce que ça peut changer? Elle s'amuse, c'est tout.

– Je vous entends mal. Est-ce votre téléphone ou le mien?

– Parce qu'il lui faudrait deux pianos à queue peut-être? Non, mais, vous!

– Pardonnez-moi.

– Un piano à tous les coins de rue, pour quand l'inspiration lui vient?

– Je vous entends mal.

– Arrange-toi pour lui apprendre deux ou trois choses, ça contentera son père. Mais ne viens pas me faire la morale. On travaille, nous, on essaie de gagner notre vie.

Tout le corps d'Amantine se met à gronder. Elle ne sait rien répondre à cette femme. Ses doigts effleurent les touches du piano, tremblent dessus.

Un long soupir arrive de très loin, du fond des poumons de la mère, à travers la longue communication. Ça, Amantine l'entend. Elle est prise d'un spasme plus fort qui se déverse dans tout le corps, se répercutant jusque dans la main. Elle accroche une note qui la réveille, la rappelle à ce qu'elle fait. Sa main rapidement quitte l'instrument. La mère,

– Alors?

– Vous ne m'avez rien demandé.

– Mais oui. Vous allez lui donner des leçons?

– Des leçons d'harmonie à la petite Jeanne.

– Oui, c'est ça.

– Bien sûr.

Le son d'une sirène s'entend, loin. L'enfant se lève, elle va à la fenêtre. Elle en cherche la source. Amantine reste seule avec l'harmonie. La professeure a appris avec le temps à ne plus entendre les signaux d'alarmes venant de l'extérieur.

– Jeanne, il faut te concentrer. La musique seulement vaut toute cette attention.

La sirène continue à se lamenter.

Amantine regarde cette enfant, agenouillée sur son propre lit, le visage enfoui dans la fenêtre, à sonder le monde, à vouloir s'évader déjà de la théorie à peine entamée. Un seul bruit et déjà l'appel du large se fait sentir.

– Jeanne.

Le petit cahier de notes encore neuf. Sur la page de gauche, des lignes permettant de noter ce qu'il faut que Jeanne sache. Dessus il y a l'écriture malhabile de l'enfant. Amantine lui dicte la théorie, puis Jeanne doit la recopier.

Amantine ne s'exprime pas au-delà du nécessaire. Elle ne répète pas, ne cherche pas à trouver cent façons de dire, d'expliquer. Jeanne finira par s'en sortir. Elle seule de toute façon peut faire ce travail, comprendre. Amantine ne fait pas de gestes avec les mains, rien. Elle récite ce qui doit être recopié par Jeanne.

Sur la page de droite, quelques portées sur lesquelles tracer des exemples, dessiner ce qu'il en est. Les notes sur la portée sont d'abord écrites avec la précision de l'expérience, de celle qui, depuis plus tôt que les mots encore, sait tracer les sons.

Amantine fait des allers-retours au piano. « Tu entends, Jeanne? » Amantine ne regarde pas le clavier, regarde si la compréhension vient sur le visage de la jeune fille. Tu entends, la seconde, la tierce, la quarte? Tu les as toujours entendues, sans le savoir. Maintenant il faut que tu saches.

Amantine procède avec calme. Il n'y a aucune urgence dans la présentation des intervalles, mais aucune insistance inutile. Quand cela lui paraît nécessaire, Amantine pointe avec sa main gauche les touches qui séparent les notes jouées, compte. « Tu vois, la quinte est séparée par trois notes ». Elle ne se met pas à jouer, ne donne d'exemples que le nécessaire. Rapidement elle retourne s'asseoir à la table.

Jeanne recopie les exemples à la suite de ceux de sa professeure. Cela lui prend beaucoup de temps. Elle s'applique à chaque petit cercle, les remplit en dépassant. Puis elle dessine une hampe disproportionnée, comme un drapeau planté trop haut. Et malgré la minutie – on pourrait presque dire à cause d'elle – le résultat n'est pas beau. On ne retrouve pas encore dans le tracé de l'enfant la fluidité de la musique. Les partitions qu'elle note, on dirait du son qui s'empêtre sur lui-même.

Chacune des pages du cahier est comme celle-là. À gauche la théorie, à droite les exemples sur les portées. De même, les leçons doivent progresser dans la monotonie de l'apprentissage, page après page. Amantine a l'habitude. Toute sa vie a été dédiée à ce pas-à-pas, si bien qu'aujourd'hui, elle ne distingue pas autrement le monde, ne sait pas comment il peut en être d'une vie de désordre.

Une fois le cahier rempli, Jeanne comprendra l'harmonie, la base nécessaire pour pouvoir retourner dans la grande salle blanche, devant les messieurs du Conservatoire, et être en mesure de répondre aux questions.

Amantine répète encore quelques fois, « Jeanne, Jeanne ». Jeanne, elle, à travers la fenêtre, fixe son regard un moment, elle a trouvé. Alors elle se détourne, regarde Amantine, et lui crie en pointant : « Feu! Feu! »

À quelques rues de l'appartement, à droite, s'élève une fumée grise sur le fond noir de la nuit. Amantine va rejoindre la jeune fille à la fenêtre, les deux sont côte à côte. De dehors, du trottoir, un passant pourrait apercevoir cette petite lucarne du quatrième étage d'un vieil entrepôt. Son attention étant sans doute aussi dirigée vers la colonne de fumée, ce passant pourrait se méprendre et croire, dans cette fenêtre, à un dédoublement de la même personne.

– Feu!

– C'est fini maintenant, tu peux revenir à l'harmonie, Jeanne. Tu comprends, les intervalles?

La distance a un nom.

– De qui, le feu?

La professeure est surprise. Un temps se passe. « Je ne sais pas. De personne, sans doute. »

Jeanne saute hors du lit, et gambade jusqu'à la table en chantonnant sur un air gai improvisé, « seconde, tierce, quarte et quinte ».

—

La nuit sombre n'empêche pas Jeanne France de courir partout, enfin relâchée de la leçon. La mère est en retard.

– Jeanne, les voitures, attention.

Amantine demeure immobile, elle guette les phares de la mère. Le soir est calme, silencieux. Il n'y a aucune voiture. On n'entend que les souliers de Jeanne qui raclent le sol, elle danse, mais on ne sait pas sur quelle musique.

Les morceaux qu'Amantine travaille en tant que pianiste, les pièces imposantes de son répertoire, lui reviennent progressivement en tête. Dans moins de six mois, elle devra passer

son Concours, le récital ultime décidant de la réussite ou de l'échec de toute une vie de musique. Seront juges de sa capacité à mener à terme son parcours au Conservatoire les mêmes hommes qui ont empêché Jeanne d'y entrer.

Elles sont toutes à leur musique dans le silence de la nuit d'été.

Un petit cri de Jeanne France. Amantine réalise qu'elle ne l'aperçoit plus dans la pénombre. « Jeanne, qu'y a-t-il? » Mais Jeanne ne parle pas. Elle revient, elle sourit encore. Ce n'est rien.

– Il ne faut pas crier. Tu dois te contrôler.

L'arrivée de la mère. La vieille voiture produit un mugissement constant. « Tiens, prends ton cahier. » Voyant que sa fille est là, la mère ne sort pas de la voiture. Elle ouvre la porte côté passager de l'intérieur. Amantine ne peut pas voir si elle lui sourit à cause de la lumière des phares qui l'éblouit.

Jeanne n'a pas de regard pour sa professeure. Son silence demeure.

– N'oublie pas Jeanne. Tonique, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave.

Jeanne disparaît dans la lumière des phares. La voiture repart. La mère est dans une urgence incompréhensible, emportant la petite Jeanne France, nouvelle élève d'Amantine.

La nuit est retombée dans son mutisme, loin du centre de la ville. La chaleur exhale du béton et de l'asphalte. Un calme incroyable.

Avant de se retourner, Amantine aperçoit le petit cahier de musique par terre. Lâché dans la poussière, oublié par Jeanne, il s'est fait piétiner par le passage de la voiture. Une grande trace de pneu traverse la leçon d'aujourd'hui. Le papier a tenu le coup, mais la marque



est profonde. Amantine essuie le cahier, parvient à amoindrir l’empreinte, sans la faire disparaître tout à fait. Aucune déchirure pourtant, seulement une urgence en filigrane.

### Chapitre 3

*Un intervalle est la distance qui sépare deux sons différents exprimés par deux positions de notes différentes. L'intervalle entre deux notes jouées successivement est dit mélodique. L'intervalle entre deux notes jouées simultanément est dit harmonique.*

*Le nom d'un intervalle dépend de la distance qui sépare les deux notes le constituant. Un intervalle comprenant deux degrés conjoints se nomme une seconde; un intervalle à distance de trois degrés, une tierce; à distance de quatre degrés, une quarte; à distance de cinq degrés, une quinte; à distance de six degrés, une sixte; à distance de sept degrés, une septième; à distance de huit degrés, une octave; à distance de neuf degrés, une neuvième; à distance de dix degrés une dixième, et ainsi de suite.*

*Exemple : entre do et ré, il y a un intervalle de seconde; entre do et mi un intervalle de tierce; entre do et fa un intervalle de quarte, et ainsi de suite.*

*La même note jouée par plusieurs instruments ou plusieurs voix se nomme un unisson. L'unisson ne constitue pas un intervalle parce qu'il ne peut y avoir de distance d'une note à la même note.*

*À partir d'un intervalle de neuvième, on parle d'intervalles redoublés. Un intervalle redoublé contient un intervalle simple additionné d'une ou plusieurs octaves. Exemple : l'intervalle de neuvième est une seconde doublée d'une octave.*

*Un intervalle est qualifié selon le nombre de tons et demi-tons qui sépare les notes le constituant. La seconde, la tierce, la sixte et la septième peuvent être majeures, mineures, diminuées ou augmentées. La quarte, la quinte et l'octave peuvent être justes, augmentées ou diminuées. Un intervalle ne peut pas être à la fois juste et majeur ou mineur.*

*Dans la gamme diatonique majeure, tous les intervalles entre la tonique et les autres degrés sont soit majeurs, soit justes. Exemple (entre parenthèses est inscrite la distance en tons et demi-tons des intervalles) :*

*do – ré : seconde majeure (1 ton);*

*do – mi : tierce majeure (2 tons);*

*do – fa : quarte juste (2 tons et demi);*

*do – sol : quinte juste (3 tons et demi);*

*do – la : sixte majeure (4 tons et demi);*

*do – si : septième majeure (5 tons et demi);*

*do – do (à l'octave) : octave juste (6 tons).*

*L'intervalle augmenté est plus grand d'un demi-ton que l'intervalle majeur ou juste. L'intervalle mineur est plus petit d'un demi-ton que l'intervalle majeur. L'intervalle diminué est plus petit d'un demi-ton que l'intervalle mineur ou juste. Exemple : do – mi est une tierce majeure; do – mi # une tierce augmentée. Do – mi $\flat$  est une tierce mineure; do – mi $\flat\flat$ , une tierce diminuée.*

\* \*

Il y a de cela une semaine précisément que Columbia a reçu son premier cours de piano. Il est maintenant temps pour lui de revenir chez Amantine afin de continuer la leçon, voir si une progression a été réalisée durant les sept derniers jours. Amantine devra évaluer cette agilité nouvelle dans les doigts du jeune homme, lentement formée par l'exercice imposé, avant de poursuivre, alors même que ce premier obstacle n'aura pas bien été traversé. Elle ignore que lui n'aura pas pensé à l'exercice, à la répétition. Elle ignore aussi qu'il ne possède pas de piano.

Quelques minutes avant l'heure du cours, Amantine s'arrête de jouer pour aller déverrouiller le loquet de la porte. De retour au piano, elle reprend le trait qu'elle travaille depuis plus de deux heures. Une montée virtuose dans l'extrême aigu, sans régularité, sans motif rigoureux, tout à fait loin de la musique baroque. Une montée intellectuelle qui sort beaucoup de la tonalité, faisant des emprunts très rapides à un ton éloigné, le temps de déstabiliser l'écoute de cette ascension – et son exécution.

Le trait n'est pas plaisant, ce n'est pas son intérêt. Il vient casser la pièce en deux, lui empêcher toute possibilité d'être évidente, perceptible de loin. Il est difficile de saisir le projet d'une gamme comme celle-là.

Une heure passe, puis Amantine se lève pour refermer le loquet. La semaine suivante, elle fait les mêmes gestes. Ouvrir quelques minutes avant le cours, attendre l'heure durant, refermer. La troisième semaine, elle continue de répéter sans défaire le loquet.

Et durant ces semaines, c'est toujours le même trait qui est travaillé.

À la fin de la montée viennent plusieurs accords fortissimo, tous très discordants, qui redéboulent le registre du piano, se résolvant à peine. Le retour à un pianissimo est tout ce qui vient apaiser l'écoute. La pièce se poursuit, elle finira par s'achever : c'est la seule chose dont on peut être certain. Le chemin de l'écoute n'est pas tracé, l'oreille, à tout moment, comme on se retrouve dans un champ sans sillons, hésite sur la direction à prendre.

Quelques jours passent encore. Et puis, apparaît au coin de la rue Columbia. Il porte sa guitare sur le dos, sifflote bêtement, rien de précis. Il est de ces jeunes hommes qui ne savent pas que le temps passe. Il porte un vieux chapeau élimé, anciennement noir.

On ignore d'où il revient.

En bas de l'appartement, les ouvriers de l'entrepôt prennent leur pause. Ça fume en cercle en cherchant à ne pas se regarder. Dans leur chienne bleue réglementaire, on dirait la répétition du même ouvrier, décuplé. Columbia les croise, il les a dépassés. Un des ouvriers lui crie : « Tu vas-tu nous jouer une petite toune? » On rit, malicieux.

Columbia se retourne, il s'illumine. Bien sûr! Et déjà il pose son étui par terre et sort l'instrument. Agenouillé, Columbia cherche une position stable. Il perd l'équilibre, le manche glisse et cogne au sol. Les hommes rient encore, puis ne rient plus, se désintéressent déjà. Ils écrasent leur mégot par terre, près de Columbia. Les conversations reprennent alors qu'ils passent par la porte du quai de chargement.

La pénombre de l'intérieur les avale, les fait disparaître.

Columbia plisse les yeux, mais n'arrive pas bien à voir. Il devine les contours d'un monde grand, autre, du mouvement, sans discerner ce qui bouge. Le mécanisme de la porte est actionné, elle se referme lentement en grinçant devant le jeune homme, alors qu'il essaie encore de voir à l'intérieur. Columbia penche progressivement la tête au fur et à mesure, pour tenter de voir jusqu'au bout.

Il ne sait pas être troublé de cet abandon. Il joue tout de même. Sur le trottoir, adossé aux briques rouges. Les paroles traitent d'une volonté dévorante d'égalité. Pour Columbia, la justice est un concept d'une folle simplicité, se réglerait en une chanson. Il chante, chante encore pour tous ses frères, espère qu'ils l'entendent à l'intérieur de cette prison de matériel. C'est toujours de cette manière qu'il pense, Columbia : en grande agitation.

De l'appartement d'Amantine, peut-on entendre cette chanson sur le trottoir? Sans doute que non. La guitare ne porte pas, le son meurt rapidement, s'étouffe dans la proximité du joueur. Mais peut-être que oui.

Encore le soir qui apparaît, le rougeoiement impossible du ciel. Une voiture de grand luxe tourne le coin, s'arrête devant Columbia, devant les portes de l'entrepôt. La voiture est blanche, de cette propreté impossible, sans imperfection. Le moteur s'éteignant, on prend conscience de la bête qui y sommeille. Beaucoup de puissance, mais inutile, un simple ornement dans ces rues lentes de la ville.

Columbia est masqué par cette voiture venue se garer juste devant lui. Les derniers rayons du soleil se reflètent maintenant sur la grande bête blanche, aveuglent ceux qui pourraient passer. Un homme en sort, décevant dans son physique. Il est lourd, prompt à la calvitie. Porte sans élégance un complet fatigué de toute une journée de travail. Il ne sait pas donner à son corps l'attention portée à son véhicule.

Caché par sa propre voiture, il n'aperçoit pas Columbia, ne l'entend même pas. Il regarde pourtant autour, comme s'il craignait qu'on le vît ici.

Il entre chez Amantine.

Columbia s'est enfin arrêté de jouer. Le jour, comme tous ceux au paroxysme de l'été, n'en finit plus d'achever, sans cesse l'on retire une couche de clarté, sans jamais arriver à la complète obscurité. Il est encore assis à même le sol, il ne bouge pas. La guitare sur ses genoux. Il tape sur la table d'harmonie.

La voiture est tout près de lui, elle lui bloque toute possibilité de voir plus loin. D'aussi près, l'ampleur d'un tel engin est démesurée. Il étire le bras pour donner quelques coups dessus, tester la résonance de la carrosserie, essayer les différents sons produits par la porte, les ailes, la jante du pneu.

Il croit souvent entendre le piano d'Amantine, oui, il pourrait le dire. Du ciel provient de la musique. Un morceau tout simple, gai et chantant. Il essaie de se synchroniser avec cette musique, mais les notes sont maladroites, inégales.

Sur le piano, il entend un passage qui bute. Oui, c'est bien du piano. Le passage est repris, raté, repris, raté, plusieurs fois de suite. Il s'arrête alors de rythmer, ne peut plus. Puis le passage se réussit d'un coup, léger. Columbia comprend alors qu'une colère doit naître de cette voiture, que c'est ce qu'elle doit provoquer, c'est sa raison d'être. Les milliers de dollars qui se trouvent devant lui, dans cette pure perfection de la ligne, cela n'a aucun sens pour Columbia.

Il plaque sa guitare par terre. Avec ses genoux, Columbia la retient au sol, l'empêche de bouger comme on le ferait avec un criminel qu'on vient d'attraper. Puis il empoigne la plus grosse des cordes et la bande comme un arc, jusqu'à sa limite. Il met toute sa force à la faire céder. Il hésite un moment à aller plus loin, le fait. La corde se rompt dans un bruit étouffé. À l'intérieur des jointures, une grande marque douloureuse, proche du sang, strie les doigts de Columbia. Il défait la partie de la corde demeurée attachée au chevalet. Puis cette moitié est enroulée autour de sa main, à l'endroit de la marque, à la manière d'un coup-de-poing américain.

De chez Amantine, le passage est repris, de nouveau difficile, par la main débile de l'homme riche. Ça ne fonctionne toujours pas. Ça ne pourra pas fonctionner. Le cours, bientôt, doit s'achever.

Columbia referme la main, pose le dessus des phalanges enrobées de la corde en métal sur le blanc maculé de la bête. En haut, l'élève s'astreint une fois de plus à réussir le passage, n'y arrive décidément pas. La première rayure est la plus longue à faire. Les autres s'enchainent, s'accélèrent, alors que Columbia fait des va-et-vient avec son poing sur la

portière. Le bruit des éraflures est à peine audible, dans l'extrême aigu. Mais on entend encore le piano qui reprend, depuis le début cette fois, la petite sonatine. Même sans l'écouter, le thème en vient à rester dans l'oreille. Columbia accorde son mouvement vandale au tempo de la pièce. Il interprète à sa façon la sonatine, ressent indistinctement qu'elle ne pourrait pas être mieux traduite que par ce balancement sur la blancheur de la carrosserie, par le jeu de cette unique corde. S'impriment dans la chair blanche les marques d'un passage, telles les stries des pierres géologiques, peu profondes, mais indélébiles. La partition s'est écrite.

La même difficulté survient, encore une fois, non réglée. La pièce s'effondre. La main de Columbia retombe, le poing se desserre, la douleur surgit.

La nuit est totale maintenant, les marques ne sont plus visibles. Jacques Lindberg ne le remarquera que demain, lorsqu'il sera trop tard.

La musique cesse tout à fait. Après un silence équivoque – est-ce seulement une pause? – arrive un moment d'urgence où Columbia vient se coller à la porte extérieure de l'appartement. Il entend la porte du haut s'ouvrir, la difficulté de la refermer, puis des pas amorçant la longue descente. Il entre, s'engouffre à son tour, crée la rencontre.

Deux hommes vont se croiser dans l'escalier de chez la professeure de piano. Columbia regarde haut, l'attention est forte, posée sur le mauvais élève. La cravate est dénouée à cause de l'effort qu'il a dû mettre. C'est ce que remarque Columbia d'abord. Le besoin d'air. L'homme plus âgé remarque aussi Columbia, mais d'une façon tout autre. Il a l'habitude des rencontres, sait lorsqu'il faut user de cette jovialité qui fait office de politesse. « J'ai fait mon affaire, elle est à toi. » Et disant cela, il pousse un rire, retenu depuis longtemps dirait-on, enfin libre d'y laisser libre cours. Il rit, rit fort encore, croise Columbia, lui tape dans le dos. Le passe.



– Vous avez pensé au nombre d’enfants que vous pourriez nourrir avec cette voiture?

Avant que l’autre ne puisse répondre, un trait s’entend en sourdine, et les deux hommes tournent la tête comme pour voir.

– Merveilleux, n’est-ce pas, cette musique?

Lindberg se retourne et disparaît vers sa bête blanche, laissant Columbia dans l’escalier, balançant entre la terre ferme et l’appartement.

—

La rumeur du soir s’étend loin dans la ville, n’épargne aucun café, aucun coin de rue, aucune promenade : c’est samedi. De l’appartement, on voit déjà le centre-ville qui scintille, prêt. Amantine a relevé ses cheveux en regardant par la fenêtre. Elle est habillée d’une robe, toujours la même, qui fait d’elle cette pianiste sans nom pour les clients du Lingot. C’est une robe très noire, elle moule son corps sans qu’on puisse dire qu’elle l’expose. Mais les bras sont nus, et le dos, celui de la robe, échancré. Tout cela contraste avec le froid à l’extérieur qui subsiste malgré la saison.

Pour quelques heures au Lingot on la paye bien, mieux qu’ailleurs, où on paye souvent mal. C’est pour cette raison qu’elle accepte chaque samedi de glisser son corps dans cette robe, afin d’entretenir de sa musique les clients de ce qui est sans doute le meilleur restaurant en ville. Chaque semaine elle joue le même répertoire. Cela ne dérange personne. Les airs sont ceux que tout le monde connaît.

Le miroir que possède Amantine est accroché perpendiculairement au piano. Assez long pour détailler le corps dans son entier lorsqu’elle joue, il est employé à toujours rappeler si la posture est bonne. Amantine n’a qu’à jeter un coup d’œil à droite pour voir si son dos

est encore droit, si les épaules sont relâchées. Déjà dans la chambre de musique de la maison familiale, le miroir était à droite d'Amantine. Pendant que son père lui apprenait le piano, il a beaucoup dit « regarde-toi », afin qu'elle remarque son corps. Le corps devait mémoriser, comme les doigts. Lorsqu'elle a commencé à répéter seule, quelquefois encore on l'entendait dans l'escalier demander à sa fille de vérifier sa posture. Alors elle tournait la tête à droite pour vérifier et se corriger elle-même. C'est une habitude dont elle ne peut plus se défaire, même lorsqu'il n'y a aucun miroir. À présent, le corps se souvient.

Pendant un long temps elle applique du rouge sur ses lèvres, pendant un long moment encore elle replace ses cheveux, les relève encore pour découvrir tout à fait la nuque. Amantine s'assure du seyant de la robe sur son corps jeune. Par-dessus, elle portera un mince châle transparent. Cette mise en scène du corps devant le miroir prend un temps considérable. Elle ne fait que ça. Pour la musique qu'elle joue au Lingot, il n'y a pas ce besoin de réchauffer les doigts ou de réviser les partitions.

La porte est toujours difficile à refermer, surtout durant les changements de saison. Il faut la claquer, s'y prendre de toutes ses forces comme si on faisait une scène à chaque fois. Elle parvient à tourner le verrou. Le couloir est abrupt, long, d'une longueur d'effet d'optique.

Le vent souffle fort, et le manteau n'arrive pas tout à fait à masquer la nudité provoquée par la robe. Amantine frissonne, c'est le vent, le Lingot.

Amantine doit arriver avant que le restaurant ne se remplisse. Donner l'impression qu'elle est constamment présente au Lingot, que rien n'existe d'elle en dehors de cette salle

à manger, de cette fonction d'être la joueuse de piano. Les serveurs se préparent à l'achalandage du soir. On a monté les tables en posant les ustensiles luisants sur des nappes en tissu blanc. Le gérant donne ses dernières instructions aux employés massés en cercle. Amantine frappe à la porte. Il vient ouvrir en continuant de parler.

Elle passe devant tous les serveurs en chemise blanche et tablier noir. Certains lui font un signe de tête. En chuchotant, on explique aux nouveaux que c'est la fille qui joue du piano. Le gérant demande s'il y a un problème. On dit que non, non, ça va.

La nuit est venue. La clientèle s'est doucement déversée au Lingot. Autour des tables, les serveurs s'empressent de répondre aux demandes, avec cette hâte qui ne doit jamais s'afficher. Amantine, au piano, respecte le tempo des pièces.

On voit à son opulence qu'il n'a jamais vécu la crainte matérielle, ou bien de si loin qu'elle n'est plus rien, même pas souvenir. Cela fait plusieurs heures déjà qu'il est assis, avec sa femme. Les deux depuis boivent beaucoup d'alcool, ils le supportent bien. La table n'est pas très éloignée du piano, assez pour qu'il n'en manque rien, mais pas suffisamment pour être remarqué de la pianiste. La chaleur du plaisir de l'alcool est apparue sur son visage à lui, depuis un bon moment déjà.

Une autre bouteille de vin arrive sur la table, l'homme sourit au serveur et fait signe de remplir le verre, au-delà de ce qui est convenu, « versez, allez, allez ». Juste avant que le serveur ne s'en retourne vers les cuisines, l'homme l'attrape par le bras, lui mentionne quelque chose à l'oreille en pointant la pianiste. Le serveur acquiesce, puis repart.

Amantine joue une valse démodée où rien ne surprend. Elle fait toutes les reprises, elle a le temps. À quoi pense-t-elle durant ces longues minutes où le piano est absent? De l'extérieur, le corps bouge doucement, suit la musique. Mais cet artifice, le mouvement de son corps, est un leurre majestueux. On ne peut que s'y méprendre, et c'est pour cela qu'Amantine est engagée, semaine après semaine, au Lingot. Faire le spectacle de jouer du piano.

Dans la salle, est-ce qu'on y croit, à Amantine? De l'intérêt, de l'amour qu'elle porte à cette musique, à *La valse des Roses du sud*? Et à elle, précisément à elle, et au sérieux du piano? À son existence à elle ici, au Lingot, dans une singularité de sa présence? Y croit-on? Et toute cette mise en scène du restaurant – les éclairages, le tapis rouge bordeaux, le ton des voix –, est-il possible qu'à un moment on cesse d'y croire, découvrant soudainement *l'envers du décor*?

Le tâche d'Amantine est précisément celle-là : faire oublier la mise en scène. Que son jeu, à la moindre distraction des clients, vienne capter l'attention, afin que demeure omis le reste. Alors oui, il faut croire à la pianiste.

L'homme verse dans le verre de sa femme, remplit le sien. Leur repas est fini depuis un moment déjà, il ne reste sur la table qu'une bouteille qui vient d'être vidée, et une autre pleine, deux verres. Ils ne se pressent pas. L'inquiétude est étrangère à l'homme. Ils sont bien à leur aise, ils écoutent la pianiste, et boivent du vin, le supportent toujours.

Il regarde la pianiste de plus en plus, l'écoute autant. L'attention n'est plus la même. On dirait : sérieuse maintenant, cette écoute de l'homme. Cela ne l'empêche pas de sourire, c'est l'alcool sans doute. Quelquefois il jette un regard à sa femme et, sans qu'ils ne se disent rien, elle comprend. Le sourire de son mari, elle le reconnaît.

Après chaque heure, Amantine a droit à une pause. Sans dire merci et sans qu'on l'applaudisse, le piano est laissé là pour quinze minutes. Sous le clavier se trouve une petite boîte électronique qui permet de remettre la musique enregistrée dans le restaurant. C'est aussi du piano, le volume sonore est le même. La transition doit s'effectuer sans que le Lingot entende la disparition d'Amantine. Elle évite le regard des clients en traversant la salle à manger. L'homme voit pourtant la pause d'Amantine. Il verse encore du vin, et regarde sa femme avec un sourire absent, comme s'il sortait du sommeil.

Les cuisines sont comme celles de tous les restaurants : chaotiques à cette heure de la nuit. Une petite guerre continuelle. Amantine se glisse à travers, ne dérange rien ni personne. Elle demeure étrangère à tous ces employés qui suent et sacrent. La fraîcheur, ici, est perçue comme un affront.

Il n'y a pas vraiment d'endroits où attendre que la pause se termine. Amantine s'est assise sur un seau, dans le mince couloir. Elle est immobile, et son regard est vide, son visage s'est oublié. Peut-être songe-t-elle à la partition demeurée sur le piano dans son appartement, cette époustouflante musique qui couronnera son récital de fin d'études. Mais les doigts sur ses cuisses restent sans vie, ils ne pianotent pas dans le vide, aussi ne peut-on pas savoir.

Le couloir est étroit et embourbé, et Amantine en prend toute la largeur. Un aide-cuisinier entre, rapide, il a besoin de quelque chose au sous-sol. Amantine se lève, elle se colle au mur pour le laisser passer et attend dans cette position serrée sur elle-même, elle attend qu'il revienne. Lorsqu'il remonte, il ne s'excuse pas.

Le sous-sol, c'est là que les serveurs et les cuisiniers vont faire l'amour en vitesse. C'est aussi là que l'on absorbe ce qu'il faut pour tenir le coup. Le contrepoids nécessaire à tout établissement de luxe. Une seule fois Amantine y est descendue. Les murs étaient

humides, l'odeur encore pire qu'en cuisine. Le serveur lui avait dit « viens, n'aie pas peur », ne comprenant pas que son hésitation n'avait rien à voir avec la crainte. Dans sa voix, l'impatience pointait.

Plus que quelques minutes avant d'y retourner. L'odeur de la chair rôtie s'étend jusque dans le couloir, toute la nourriture n'est qu'odeur, mais surtout la viande qu'on incendie, c'est surtout elle qui perce et qui arrive au nez d'Amantine. Cette nuit, elle enlèvera la robe, et la robe sentira mauvais. Elle la jettera au loin. Même la nudité de son corps sera imprégnée du souvenir du Lingot. Chaque samedi c'est la même chose, cette constatation que tout lui a collé à la peau, et qu'il faut frotter, frotter.

Elle se lève, va vers la sortie de secours et regarde à travers la petite ouverture de la porte en fer massif. La ruelle est immobile. Des objets la jonchent, le réel qu'Amantine reconnaît. Elle peut sentir le froid s'immiscer à travers le métal, elle frissonne dans sa robe noire aux bras nus. Amantine doit retourner au travail.

Lorsqu'elle repasse par la cuisine, les employés reconnaissent la pianiste, la voient. Ce sont beaucoup d'hommes qui y travaillent. L'urgence fait ressortir une agressivité dans le regard qu'ils ont pour elle. Aucun n'arrête les gestes qu'il accomplit, ni les paroles, ni les cris.

L'homme est toujours assis avec sa femme. La bouteille tantôt pleine est maintenant bien entamée, et le Lingot est déjà plus calme que tout à l'heure. Les gens, repus, sont partis ou s'apprêtent à rejoindre une autre partie de la nuit. La femme maintenant parle, elle répand des paroles sans importance, douces. Son mari ne répond pas, mais cela ne l'empêche pas de prendre plaisir à parler. Elle sait qu'à cette étape de la nuit elle peut le faire.

Et l'homme s'attarde de plus en plus sur Amantine. Sa femme verse le vin pour lui maintenant. Il est à l'étroit dans ses vêtements, on le sent avoir chaud de tout ce vin et de toute cette nourriture. De toute cette soirée. Pourtant, il ne semble pas remarquer son inconfort. Il continue à boire du vin, il ne parle maintenant plus du tout à sa femme. Elle s'est calmée dans son besoin de parler aussi. Elle fait un commentaire ici et là, sur le repas ou sur l'ambiance, mais surtout elle se tait. Elle comprend le besoin de son mari d'avoir du plaisir, de s'enivrer de cette façon au Lingot. C'est une bonne épouse pour cet homme d'affaires, courtier en biens immobiliers, elle est d'un support magnifique. Il le dit, il le sait et la récompense en conséquence.

La rumeur continue de s'atténuer au Lingot. La soirée se transforme. La pianiste est de plus en plus entendue. Il ne reste bientôt que quelques couples arrivés sur le tard, et celui formé du courtier et de sa femme. Une autre bouteille est arrivée à la table, toujours du rouge.

Et toujours ce petit mouvement du corps de la pianiste, comme bercée par elle-même, par sa propre musique, telle une enfant grandie trop vite, devenue femme trop vite, une enfant laissée à l'hiver du monde, n'ayant que son souffle pour se réchauffer.

Elle termine toujours par une ballade, très lente, très simple, presque populaire, qui retient un moment encore le présent avant de le lâcher pour de bon. Le service s'est alangui, les paroles des clients sont maintenant douces, frêles. Le tapis rouge apparaît très foncé à cette heure de la nuit, presque lourd, mais nécessaire – à quoi?

Elle finit de jouer la ballade, on entend le thème qui revient. On le reconnaît, ce thème, il a été maintes fois réutilisé au cours du morceau, comme si la pièce n'avait été que ça, que lui, à peine varié. Le thème est long comme une histoire, et pourtant la connaissance que l'on en a est complète. On devine à l'entendre que c'est la fin du Lingot. Le restaurant demeurera

ouvert bien sûr, jusqu'au milieu de la nuit s'il le faut, et pourtant sa fin sera survenue déjà, bien avant : là, après l'accord final de la ballade jouée par la pianiste.

Elle le déroule, l'accord final, large, traverse le piano une dernière fois, elle laisse résonner, voilà. Amantine a achevé un autre samedi soir.

Maintenant que la salle est tranquille, on remarque beaucoup l'homme, gonflé de vin, qui applaudit vigoureusement, qui fait une ovation debout et sonore à travers le feutré du Lingot. « Bravo! », « bravissimo! » crie-t-il même. Les serveurs le regardent, mais ne réagissent pas. La pianiste, elle, prend le temps de fermer les yeux, poser les mains sur ses genoux. Elle omet le monde, puis rouvre les yeux, se penche, tourne le bouton du système et la musique revient, constante.

Les serveurs s'affairent à remettre de l'ordre dans tous les petits détails défaits pendant les quelques heures qu'a durées le repas du soir. Ils ne regardent pas directement l'homme qui crie bravo. Près des cuisines, les tablettes sont remplies de verres propres, séchés, alignés. Les ustensiles lavés sont frottés, retrouvent la pureté de l'origine. Des tables demeurent occupées, et quelquefois elles ont besoin d'être servies, mais, alors, les serveurs y vont comme à des amis.

L'homme applaudit toujours, il applaudit jusqu'à ce qu'elle se lève. Ça ne dure qu'une dizaine de secondes, cela semble pourtant un moment immensément long pour un homme seul qui applaudit, applaudit une femme. Enfin, elle le remarque. Elle fait un signe de tête discret, et puis il cesse.

Il dit une dernière fois, entre le cri et la confidence : « Bravo ». Il se rassoit.



Elle a refermé le couvercle du piano. Alors qu'elle se lève, l'homme lui dit « mademoiselle, mademoiselle! » Il attire son attention plus que nécessaire, la fait venir à sa table. Elle se force à sourire, et il la félicite, ne finit plus de féliciter son talent. Elle est toujours surprise de ce que le piano du Lingot peut causer. « J'aimerais vous offrir à boire, pour vous remercier de toute cette belle musique ». C'est ce qu'il dit à Amantine, qui hésite, – Je ne sais pas si j'ai le droit.

Ce sont les premiers mots qu'elle adresse à Jacques Lindberg.

– Serveur! Un verre pour mademoiselle la musicienne!

L'ordre résonne dans le restaurant vidé. L'homme décide de son droit, de toute façon, l'alcool qui remplit ses veines lui empêche maintenant de craindre l'interdit, presque entièrement.

Les employés qui la connaissent la regardent s'asseoir avec le courtier et comprennent. Ils ne diront rien, mais tout est compris dans ce verre supplémentaire apporté.

Lindberg se relève pour tirer une chaise à Amantine. Elle regarde autour, elle le regarde, lui, et s'assoit sur le bout de la chaise.

– Vous étiez magnifique. Votre jeu, je veux dire.

Le verre arrive. Avant que le serveur n'ait le temps de verser, l'homme s'empare de la bouteille pour le faire à sa place et, du même coup, signifie à l'employé de disparaître. Le signe est d'une clarté totale, alors même qu'on le remarque à peine. Malgré son ivresse, Lindberg n'a rien perdu de sa violence floue, celle des affaires. Il sourit à la jeune pianiste devant lui et lève son verre. Amantine connaît ce serveur, connaît son nom. Elle le regarde, mais lui est déjà reparti vers les cuisines.

Amantine répète qu'elle ignore si ce genre de chose est toléré, et lui répond, mais oui, mais oui. Ne vous inquiétez de rien. Alors elle prend le verre. Elle boit, beaucoup, avant même d'avoir trinqué, et l'homme sourit de satisfaction.

Pourtant, elle n'abandonne pas la raideur de sa position. L'alcool ne lui permet pas de se mettre à l'aise. On la dirait assise sur son banc.

Pendant qu'elle vide son verre, l'homme lui assure qu'il n'a jamais entendu rien de tel, qu'il s'y connaît un peu – pas tant que ça, mais un peu tout de même – mais que c'est la première fois qu'il en a de pareils frissons. Sa main est posée sur la cuisse de sa femme, c'est à son tour d'être muette, et à lui de parler.

– Mais vous devez jouer depuis toujours. Depuis que vous avez, quoi? Dix ans?

– Quatre.

– Impossible, je ne vous crois pas. Mais si, je vous crois, qu'est-ce que je dis. Quatre ans! Quatre ans, incroyable.

Il répète quatre ans comme s'il ne s'y faisait pas, comme si cela ne pouvait être qu'inconcevable de jouer du piano à quatre ans.

– C'est vos parents qui vous ont montré? Votre mère?

– Mon père.

– Votre père!

– Oui.

– Eh bien, votre père a raison de se féliciter.

En disant cela, il rit et trinque avec Amantine. Et puis la conversation se tarit d'un coup. D'un coup, le silence. On dirait que l'homme a tout donné. Ce silence n'est pas le même que celui qu'il a eu tout au long de la soirée. Pendant l'espace d'un court moment, il est désemparé de cette pianiste devant lui, à portée de main.

Le restaurant est calme, sans nouveauté. Il ne leur apporte aucune aide pour briser le silence. La musique de Chopin s'achève, est remplacée par un jazz ambiant. La soirée de musique classique du Lingot est terminée.

– Mais, que je suis bête, vous devez avoir une de ces faims!

– Ho, non...

– Mais oui, laissez-moi vous offrir à manger.

– Ce n'est pas nécessaire, vous êtes

– Allez, allez, pas de gêne, je vous en prie! C'est moi que vous gêneriez en refusant.

Et l'homme claque des doigts. Il semble content de pouvoir dépenser son énergie ailleurs, dans ce claquement de doigts, dans ces ordres qu'il maîtrise si bien. Le même serveur apparaît avec la carte. Le menu dans les mains, Amantine demande,

– Vous êtes certain?

Bien sûr qu'il l'est. Amantine doit choisir un plat pendant que le serveur attend et que l'homme la regarde. Elle pointe ce qu'elle veut pour éviter d'avoir à le dire. Le serveur regarde son choix, la regarde elle. Il dit : « Madame ». Il repart.

– Au fait, je m'appelle Jacques. Jacques Lindberg.

Elle hoche la tête, sans dire un mot. Jacques Lindberg paraît soulagé d'avoir dit son nom, par sa simple formulation : Jacques Lindberg. Il n'attend rien en retour. Il existe, lui, Jacques Lindberg. Il a invité la pianiste du Lingot à manger, et cela suffit.

– Je suis courtier en immobilier. Mais attention, je ne fais pas dans les petits espaces. Je ne m'occupe que de grandes surfaces, 10 000 pieds carrés et au-dessus.

– Pourquoi ce besoin de grandeur?

– Mais c'est simple! Pour la cote.

Et disant cela il rit, de bon cœur, comme de la vérité même. Alors elle rit aussi, Amantine, de cette évidence qu'elle n'a pas vue.

– Moi, je vis dans un petit appartement. Ça ne vous arrive jamais de louer de petits appartements?

– J'aime les grands défis.

Amantine boit son verre, et répète pour elle-même « les grands défis, les grands défis ». Elle n'a pas l'habitude du vin, alors le liquide est avalé en grande quantité à la fois. Elle a fini son verre. Elle tend la main vers la bouteille pour se servir, mais s'arrête au milieu de son geste.

– Oh! Pardon.

– Je vous en prie.

Lindberg la sert. Il remplit aussi son verre et celui de sa femme. L'ivresse n'a plus de limite ce soir. Amantine regarde Jacques Lindberg avec intensité, mais sans provocation. Et soudain la pianiste se détend, elle se cale dans son siège, doucement, presque timidement, comme un mouvement qu'on essaie pour la première fois, qu'on ose enfin. Ça y est, elle est assise. Elle boit encore du vin, ce vin offert par Jacques Lindberg, vendeur de grands espaces.

– Est-ce réellement un défi plus grand parce que l'espace l'est, plus grand?

Jacques Lindberg n'écoute rien d'Amantine, sinon ce nouveau regard sur lui. Et dans son ivresse, il fait un clin d'œil à la pianiste du Lingot.

– Tiens, ils ont mis du jazz maintenant. Vous aimez le jazz?

Elle se raidit.

– Je n'en joue pas.

– Je connais un peu, les classiques.

Il entend les pièces lentes, presque sans tempo, celles dans lesquelles on explore les accords en profondeur. Il dit aussi,

– On pourrait croire qu’ils veulent nous mettre dehors!

En disant cela, il regarde autour, apercevant les serveurs qui patientent dans les recoins du Lingot, qui attendent d’en avoir fini avec la nuit. On les regarde, on regarde beaucoup la table du courtier.

– Vous devriez peut-être y aller. Peut-être devrions-nous tous rentrer chez nous et les laisser fermer.

Amantine avance sur sa chaise, lâche son verre.

– Oui? C’est vous qui vouliez...

Jacques Lindberg se fait éclater d’un grand rire.

– Mais non, mais non! Qu’est-ce qui me prend, à la fin ? Je ne sais plus où j’ai la tête. Ce doit être le vin. Restez, restons. Je vous en prie! Oubliez ce que j’ai dit.

Il tapote gentiment la cuisse de sa femme, « n’est-ce pas Rita, que nous sommes bien ici? », et Rita sourit. Elle sait que son mari est bien, qu’il a besoin de ces soirées au Lingot, et de cette pianiste aussi. Il répète : « Restons. »

Rita l’enjoint à continuer la soirée, « mais oui, ne l’écoutez pas. Restez, cela nous fait tant plaisir ». Amantine s’aperçoit qu’elle ignorait jusque-là le son de sa voix, que la femme – Rita, la femme s’appelle Rita, même cela elle l’ignorait – avait été, pour ainsi dire, muette. Cela crée une surprise chez Amantine, qu’on puisse ignorer quelqu’un à ce point, si longtemps.

– Je ne sais pas m’y prendre avec les femmes, quelquefois!

– Il n’y a pas besoin de savoir. Je ne suis que la pianiste.

Lui ne répond pas, il regarde autour avec une satisfaction béate, comme un roi sur son royaume, n'apercevant déjà plus les serveurs qui continuent pourtant d'observer sa table. L'aveuglement de Jacques Lindberg est revenu.

- Je ne voudrais pas être ailleurs qu'ici, en ce moment.
- Tout de même.
- Tout de même, tout de même, n'est-ce pas que l'on est bien ce soir? Ça change des journées de travail qui n'en finissent pas!

Amantine aimerait boire, mais peut-être craint-elle que l'ivresse ne donne raison à cet homme dont elle ignore encore tout.

- Je viens manger ici quand je fais un bon coup, pour me féliciter. Ce matin même j'ai conclu une grosse affaire, l'une des plus grosses de ma vie. Je n'ai pas l'habitude de travailler le week-end. Mais pour ce coup-ci, j'ai fait une exception.
- Vous avez vendu un très grand espace?
- Énorme. Une ancienne manufacture, à l'abandon depuis des années. Je n'aurais jamais cru pouvoir en tirer un aussi bon prix.

Lindberg se ravise,

- Mais que je suis ennuyeux! Je suis là, à vous parler de mes affaires.
- Dans quel coin de la ville était-ce?
- Pourquoi cela vous intéresserait-il?

Amantine rit timidement.

- Vous avez raison, ça ne pourrait pas m'intéresser. Impossible.

Elle n'arrive plus à se retenir, boit, longuement, et alors Lindberg sourit. Dans ce geste, le châle qui recouvrait le dos d'Amantine tombe par terre. Elle prend un temps avant de s'en rendre compte et de le reprendre.

– J'aurais dû travailler plus souvent le samedi, j'aurais pu vous entendre bien avant. Votre musique, délicieuse.

Elle dit rapidement, à cause du vin :

– Depuis mes quatre ans, tous les jours ou presque.

– C'est à peine croyable.

Elle dit qu'elle ne sait pas.

Du silence passe entre elle et Jacques Lindberg.

– Vous avez vraiment aimé ce que j'ai joué ce soir?

– Je n'ai jamais entendu aussi belle musique.

Elle n'a pas l'habitude du vin, ne le supporte pas aussi bien que Jacques Lindberg ou sa femme. Elle sait pourtant encore que la musique de ce soir n'était rien, même pas de la musique. Elle n'a joué qu'un guet-apens dans lequel lui, cet homme, est tombé avec sa femme, et tous les autres du Lingot. Mais comment dire cela, comment faire comprendre l'illusion? Impossible. L'instrument est le même, les morceaux de musique aussi. Où se trouve le mensonge?

– J'ai été charmé.

L'affirmation de Jacques Lindberg ne demande pas de réponse, et le silence suit. Il dure suffisamment pour que Jacques Lindberg entende un nouvel air connu de jazz.

– Ah! Le jazz.

– Je n'ai jamais appris.

– Mais est-ce seulement quelque chose qui s’apprend? Il y a quelque chose d’insondable dans le jazz.

– Tout s’apprend.

Les accords serrés résonnent dans le Lingot, sont répandus dans tout le restaurant alors qu’on prépare le repas offert par Jacques Lindberg à la pianiste.

Le jazz joue, étranger à Amantine. Elle ne sait pas en avoir conscience. Son oreille est tout de même forcée d’entendre l’harmonie qui se déroule, qui revient à chaque forme, identique dans sa différence. Amantine comprend tout de ce standard, elle pourrait retourner au piano et y prendre part, elle-même improviser pendant une forme ou deux. Sa compréhension est telle qu’elle en serait facilement capable. Et pourtant, ce ne serait pas du jazz, non, mais Amantine qui joue les accords, la mélodie du jazz.

Amantine retrouve le désir d’être chez elle, elle se rappelle vouloir y être depuis longtemps.

Lindberg semble apprécier le jazz encore un moment, puis rapidement il se remet à parler par-dessus.

– Le piano, vous savez. J’ai toujours voulu apprendre à en jouer.

Il dit que ça a été son rêve, longtemps.

Amantine, il lui arrive souvent d’entendre ça. La voir au piano semble éveiller un désir enfoui par tellement de gens. Alors on se confesse : moi aussi, moi aussi le piano. Et comme les autres, Jacques Lindberg ne comprend pas pourquoi jamais ça ne s’est réalisé. « Vous savez, la vie quotidienne, les contraintes. » Amantine, sans comprendre, dit bien sûr. L’homme depuis un moment ne touche plus à sa femme, mais lui demande sans cesse « pas



vrai? », à chaque affirmation, pas vrai? pas vrai Rita?, si bien qu'elle ne se donne plus la peine de répondre.

– Pas vrai, Rita? J'ai une bonne oreille, je pourrais arriver à quelque chose.

Amantine demeure muette à cette affirmation.

On finit encore par lui demander des cours.

– Avec vous, peut-être pourrais-je enfin m'y mettre, enfin essayer?

Le repas est long à préparer, il arrive pourtant. Le serveur lui sert,

– Pour madame.

Elle le remercie sans l'appeler par son prénom.

Jacques Lindberg, cet homme d'affaires qui invite les jeunes pianistes à sa table, en profite pour commander une autre bouteille. Les verres sont pourtant encore pleins, sauf celui d'Amantine. Lui, Lindberg, ne boit plus beaucoup, le vin a atteint sa limite. On voit à ses gestes qu'il aimerait pourtant boire encore, poursuivre sa voie dans l'ivresse.

La pianiste mange, elle se dépêche du mieux qu'elle peut. Elle peut boire encore, et l'homme s'occupe de lui en verser, trop rapidement, à chaque gorgée qu'elle prend il remplit, le verre est à ras bord. Elle mange rapidement. Maintenant qu'il est ivre, de petites gouttes tombent à côté du verre d'Amantine à chaque fois qu'il relève la bouteille, tachent la nappe blanche. Rita est muette, son regard est continuellement sur la pianiste. Il n'y a, dans ce regard, ni colère ni jalousie, mais plutôt quelque chose comme de la curiosité, oui, une soif de connaître cette jeune personne qui rend son mari ivre à ce point.

– Alors, c'est décidé. Je me mets au piano.

Amantine considère qu'il n'y a rien à répondre. Elle sourit. Jacques Lindberg la regarde avaler une autre bouchée de son repas. Elle ne peut faire autrement que de continuer à

manger. Il est maintenant tard, presque minuit, le Lingot est vide. La musique est à son plus bas, elle ne sert qu'à couvrir la conversation rachitique de Jacques Lindberg et d'Amantine.

Le repas réussit à se finir. Amantine dépose les couverts. Rapidement un serveur vient reprendre l'assiette d'Amantine en disant bien mangé? Il reste encore beaucoup de vin dans la bouteille.

Rien n'est plus dit et, pourtant, on demeure, on reste assis à regarder le vin. On ne boit plus non plus. Les serveurs se font pressants. Ils attendent leur départ pour pouvoir, à leur tour, se servir à manger. C'est la coutume : le repas est offert à chacun, mais tard, une fois que la nuit est jouée. Ils videront en même temps les bouteilles de ces clients qui n'auront pas su le faire, des vins chers gaspillés, engloutis dans la soif des employés. Ils attendent avec impatience ce butin pour aller ensuite s'endormir, éreintés, sans avoir même pris le temps de se laver.

– Je crois qu'on veut fermer.

– Laissez-moi vous raccompagner. Il est tard.

– Non, non.

– J'insiste.

– J'ai besoin de marcher.

– Il est tard.

La femme parle :

– Cela nous ferait plaisir de pouvoir vous ramener à votre porte.

Amantine refuse une dernière fois l'offre. Son ivresse à lui l'empêche désormais de feindre quoi que ce soit, et la déception qui se lit sur son visage est précise, comme née d'une injustice. Il dit,

– Vous ne me devez rien.

Elle demande pardon. Il répond,

– Ce n'est pas ce que je voulais dire.

– C'est la marche. Elle m'est toujours nécessaire.

Il s'est détourné. Lindberg regarde à nouveau le piano mais, cette fois, déserté.

– Mais oui.

– Après tout ce piano, il faut que je bouge.

Il dit qu'il comprend.

Ils sont debout autour de la table maintenant. Le serveur est allé chercher les manteaux de madame et de monsieur. Amantine ne porte encore que sa robe aux bras nus. L'effet devant eux est frappant. Leurs vêtements lourds font de la peau d'Amantine une chose étrange. L'au revoir est incertain. Il y a beaucoup de silence. Jacques Lindberg a maintenant très chaud, il ne peut plus s'en défaire, et une colère lui revient. Il dit « félicitations encore » sans regarder, en cherchant quelque chose par terre. Lorsqu'elle le remercie pour le repas, il semble s'en souvenir comme quelque chose de très loin. Ah, oui. De rien. Il ne la regarde plus. Amantine ne sait pas comment s'en aller.

Jacques Lindberg rappelle à sa femme que demain, on se permet la grasse matinée. Puis, il lui demande si elle a de l'argent, pour le taxi. Amantine est à côté d'eux, demeure là, à les accompagner dans leur départ.

Le serveur vient avertir que le taxi est arrivé. Lindberg va tout de suite vers la porte pendant que Rita, elle, fait un dernier sourire à Amantine en lui souhaitant bonne nuit. Lindberg alors se retourne rapidement et serre la main de la pianiste. Il dit,

– J'espère que vous avez apprécié votre soirée.

Elle sursaute.

– Merci, merci pour le repas.

Ils quittent.

En retournant vers le couloir, elle remarque les serveurs et les cuisiniers attablés autour du grand étal de la cuisine. Le banquet commence. Ce qui reste des menus du soir est posé dessus, et l'on se sert avidement. On a faim, tellement faim ici au Lingot.

On voit passer Amantine. Un jeune aide-cuisinier s'apprête à lui faire signe de venir s'asseoir, mais l'un des serveurs l'en empêche. Celui-ci expliquera plus tard. Dans les cuisines, on n'a pas vu ce qui se passait à la table de Jacques Lindberg.

Cet appétit avide des employés du Lingot résonne dans les assiettes, les plats d'inox, on mange à notre faim alors qu'Amantine est passée.

Elle est dans le couloir. Elle s'habille longuement car une grande fatigue l'a prise. Le regard se perd dans la minuscule ouverture de la porte, lui permettant à peine d'entrevoir le froid de la nuit à venir.

Un bruit dans la salle à manger. Jacques Lindberg surgit dans le couloir. C'est lui, et pourtant on le reconnaît à peine. Il respire fort, avec beaucoup de difficulté. Amantine se recule jusqu'au mur. Des crochets à suspendre lui rentrent dans le dos. Lui s'arrête près d'elle, il regarde avec beaucoup d'intensité. Elle abaisse la fermeture éclair de son manteau, mais comprend rapidement son geste et la remonte. Lindberg a vu le mouvement. Sa respiration, fait un hoquet. Au loin, Amantine peut entendre le bruit confus des employés qui n'ont peur de rien. Elle lui dit,

– Vous savez, cela nécessitera certains efforts de se mettre au piano.

Il ne semble pas entendre.

– Il faudra être patient.

Il se réveille, se radoucit. Il demande : vous avez vraiment aimé votre soirée? Elle n’a pas d’autre choix que de répondre oui. Amantine enfonce un peu plus son dos dans les crochets. Puis il dit,

– Je travaillerai fort. Vous verrez.

Elle voudrait dire, c’est bien sûr que l’on se dit cela au départ, que l’on donnera tout. Mais c’est toujours plus difficile qu’on pense. Elle dit : « Tant mieux. »

Sa femme vient le ramener. Jacques, le taxi nous attend. Alors le sourire de Rita pour Amantine est long et critique. « Il faut le comprendre », c’est ce que semble murmurer la tolérance de son regard.

– Jacques mon chéri, ne faisons pas attendre ce pauvre homme.

Il sourit, puis il se retourne. Jacques Lindberg quitte le couloir en répétant encore, doucement, bravo. Il part, il est parti.

Amantine aperçoit les escaliers qui mènent au sous-sol. Jacques Lindberg les a-t-il vus, lui aussi?

Elle repasse devant les cuisines sans être remarquée des employés du Lingot qui mangent, qui festoient. On entend un rire généralisé, qui se déploie avec force. Elle retrouve l’obscurité de la salle à manger. Le piano au fond se distingue maintenant à peine des tables. Une ombre parmi d’autres. Dehors, on n’aperçoit plus le taxi. Alors elle s’en va. Au moment où le Lingot va se refermer sur elle, Amantine entend une dernière fois un grand cri venu des cuisines. Dehors, l’air froid est pinçant. Il n’y a pas d’autre moyen pour s’en débarrasser que de retourner chez soi au plus vite, sans s’arrêter.

Columbia demeure immobile devant la porte de l'appartement. Jacques Lindberg est reparti dans sa grande bête blanche. Le bruit tout en santé du moteur a prouvé qu'elle n'avait nullement été blessée par celui qui attend maintenant le corps droit, le visage très près de la porte. Il fixe au travers.

Jacques Lindberg a encore donné trop d'argent à la professeure, presque le double de ce qui lui est demandé. L'impossibilité de refuser lui est imposée. Jacques Lindberg a l'habitude des affaires. Il dit : « Vous travaillez si fort, faites-vous plaisir. Une belle robe, peut-être, pour le Lingot. » Elle ne sait pas quoi en faire. Jamais encore elle n'a acheté une robe nouvelle avec cet argent donné par lui. Elle porte toujours la même robe noire le samedi soir, sans que Jacques, qui fréquente maintenant assidument cette soirée musicale, ne lui en ait fait la remarque.

Elle va dans la petite cuisine de l'appartement. Le prix du cours – trente-cinq dollars, le même que pour Columbia, que pour tous –, elle le dépose sur le comptoir. Puis elle glisse la main sous la table, en sort une liasse de billets, y ajoute le surplus. Pour se faire plaisir. La liasse, de plus en plus épaisse au fil des leçons avec Jacques Lindberg, est remise dans sa cachette. Le reste, elle le mettra dans son portefeuille. Cet argent est le fruit du travail, il lui sert à vivre.

En se retournant, elle a un léger sursaut, un étonnement à la vue de Columbia dans son appartement. Il est entré, sans bruit. Il se tient là, au centre de la pièce. Un sursaut. Ce qui trouble Amantine est peut-être moins la présence du jeune homme que son immobilité.

Il dit : « Quel fléau ». Son visage prend une expression écœurée, ne quitte pas un point aveugle en dessous de la table.

Amantine aperçoit la main. Du sang suinte de la paume. Columbia n'y prend pas garde, il s'essuie, un réflexe, sur son chandail de laine brun à motifs, qui se tache. Il le refait, ne se rend compte de rien.

– Qu'avez-vous fait?

La laine du chandail s'imbibe du sang, à jamais marquée.

– Le nécessaire, seulement le nécessaire, pourquoi ne voudrait-on pas un peu de justice? Toi, tu ne voudrais pas de justice?

– Mais oui, la justice, comme tout le monde.

Amantine n'a pas peur, alors elle rit. Elle n'arrive pas à ressentir de la crainte devant Columbia.

– Et qu'on ressente enfin quelque chose, ça ne te dit rien, ressentir quelque chose?

Elle retourne dans la chambre en passant devant lui. Il la suit du regard en faisant encore ce geste d'essuyer sa main sur le chandail. Le sang a séché, la tache ne s'étend plus.

– Vous n'êtes pas venu à votre cours.

Il revient aussi dans la chambre. Il dit : « Vraiment? » Il n'a pas remarqué. Elle le regarde essuyer sa main.

Par mégarde il siffle la sonatine pour enfant. Amantine soupire. Elle dit : « Ne vous inquiétez pas. »

– Pourrais-tu me la jouer?

– Elle n'a rien d'intéressant. C'est une pièce toute bête.

Il insiste,

– J'aimerais avoir le souvenir de toi qui la joues.

Alors elle se rend au piano. Elle ne prend pas la peine de se positionner correctement. Ses jambes sont encore à l'extérieur, les bras de côté, comme si elle ne faisait que prendre une note sur le coin d'une table. La pièce est jouée, virtuose pourtant, en pleine vitesse, avec la précision désintéressée des choses simples.

– Tu as raison. Maintenant que c'est toi qui la joues, elle n'a rien d'intéressant. Elle est encore moins intéressante que lorsque lui la jouait.

À l'intonation de sa voix, on pourrait penser que sa phrase n'est pas terminée. Amantine se surprend à ne plus rien comprendre de la présence de Columbia ici.

– Ah oui?

Il regarde autour. Le sang a tout à fait coagulé, le geste de la main qui s'essuie revient pourtant.

– Tu sais qu'ici je donne des cours, que c'est mon travail, enseigner la musique, enseigner le piano? Les gens viennent et je leur apprends ce que le piano est. C'est mon travail.

– Même aux gros porcs?

Amantine n'en peut plus ce soir qu'on lui fasse penser à Jacques Lindberg. Elle le tutoie : « Que veux-tu, que veux-tu? »

– J'ai trouvé l'argent.

Amantine dit que ça n'a pas de sens, que l'apprentissage du piano ne peut se réaliser qu'avec une régularité attentive. Les leçons doivent avoir lieu chaque semaine, chaque semaine doit se calquer sur la précédente, le plus possible le même jour, chaque fois pareil, le travail personnel doit être constant. Autrement je ne peux pas te montrer.

– Mais il me fallait de l'argent. J'en ai trouvé. Peut-être que la semaine prochaine je l'aurai trouvé aussi.



Amantine soupire. Qu'il revienne mercredi, elle a d'autres leçons à donner, il pourra se glisser dans son horaire. L'heure lui est indiquée. Il devra s'y tenir et revenir à chaque fois. Chaque semaine cette heure sera la sienne, une heure d'Amantine, de son temps à elle consacrée à lui.

– Tu y crois vraiment, à cette musique-là? Cette musique de tous les jours?

Amantine dit que sans ça, le piano n'a pas de sens, ne peut pas être ce qu'il est, le piano, sans tout lui consacrer, jusqu'au temps. Elle ajoute,

– Vous devrez jouer la pièce, vous le savez?

– La même?

– Oui, celle-là. Ce ne sera pas différent.

– Et de moi, elle sera intéressante?

– Pas plus, non.

Un temps. Columbia se remet à parler de tout autre chose. A-t-il compris, pour le cours? Impossible de le dire. Il invite Amantine à venir voir son spectacle de la fin de semaine. Le refus demeure le même que la première fois. Il n'insiste pas. Alors il s'en va. Il rit soudain et s'amuse ne serait-ce que d'être en vie et de repartir à l'aventure au milieu de la nuit – le dit-il, « je repars à l'aventure » ou bien est-ce seulement l'impression que donne son départ de l'appartement?

Il va partir, désertier la nuit d'Amantine. Il le fait, traverse le cadre de la porte. Mais, avant que ne vienne la séparation, il éprouve une question, sent cette interrogation refaire surface. Surement n'en attend-il aucune réponse, surement en ignore-t-il même la signification.

– La musique, tu la fais pour rien, des fois?

Amantine referme la porte devant la question. Un moment passe, avant de l'entendre descendre l'escalier sans fin, puis passer la porte dehors. Elle entend peut-être aussi quelques pas sur le trottoir, mais déjà ils s'éteignent avant qu'elle ne puisse en être certaine. Elle se retrouve complètement seule dans cette partie de la ville, de nuit. Elle pose sa main sur le loquet, le verrouille, puis se reprend, fait le geste en sens inverse.

Dans la cuisine, elle récupère la liasse d'argent donné par Lindberg, cherche un autre endroit où la mettre. Les billets semblent lui brûler la main. Elle se presse dans l'appartement, dans tous les sens, avec la liasse au-devant d'elle.

Elle se retrouve face au piano, comme s'il n'avait pu en être autrement. Alors elle s'arrête. Elle glisse le bras dans l'interstice derrière, et coince l'argent entre deux cordes.

Derrière l'instrument, dans l'ombre du piano, on aperçoit une lueur, celle du ciel éclairé par la lune. La table d'harmonie, baignée dans ce clair-obscur, ne semble plus la même, acquiert une étrangeté nouvelle. Amantine se rappelle la fenêtre. Ose-t-elle tourner la tête franchement et regarder la nuit?

## **VOLET THÉORIQUE**

LA MONSTRATION DANS LA PAROLE ROMANESQUE

S'EXPRIMER AU-DELÀ DU POSSIBLE

## LISTE DES SIGLES

DH : Marguerite Duras, *Dix heures et demie du soir en été*

PR : Gillian Lane-Mercier, *La parole romanesque*

I : Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*

## INTRODUCTION

Depuis le soupçon des nouveaux romanciers, le problème du rapport entre le langage et le réel a refait surface. La capacité du langage à dire le monde est de nouveau remise en question. Ce scrupule concerne notamment ce qui se joue au plus profond de l'être humain. Le langage semble impuissant à rendre compte adéquatement de certaines expériences intérieures. Ainsi, tout un pan de l'intériorité humaine est relégué sous le signe de l'indicible. Les mots manquent à dire ce que l'on ressent, ils ratent leur cible. Dire « je suis rempli de désir » ne traduira jamais adéquatement le désir que peut éprouver « je » : ce n'est jamais qu'affirmer l'existence d'une certaine « dimension émotionnelle<sup>1</sup> » chez lui. Tout au plus le langage permet-il de classer sommairement ce que l'on peut ressentir dans certaines catégories aussi vastes que vagues : peur, joie, désir, etc. Mais, au-delà, la spécificité d'un ressenti précis demeure indicible : la peur, la joie, le désir possèdent chacun mille-et-un territoires où ne s'aventure pas le langage ordinaire.

Pourtant conscients de cette limitation, nous continuons d'écrire des œuvres qui cherchent à transmettre la nature de ces mouvements intérieurs. Ainsi, plusieurs textes contemporains présentent « le paradoxe qui consiste à choisir la voie du langage pour parler de ce que le langage forclôt [*sic*]<sup>2</sup>. » Mais comment ces textes peuvent-ils chercher à dépasser

---

<sup>1</sup> Nous emprunterons à Jacques Fontanille l'expression de dimension émotionnelle, « qui recouvr[e] l'ensemble des manifestations de la passion », pour référer à ce qui est de l'ordre du ressenti chez les personnages : émotions, sentiments, affects. L'objet de cette recherche touche en effet à la dimension intérieure de l'être qui « se distigu[e] de l'univers visible et du monde des corps » (Étienne Borne, « Intériorité », *Encyclopædia Universalis*), qu'elle soit plus ou moins permanente ou causée par une action extérieure. Conscient de la simplification que nous faisons ici, cette terminologie nous permettra cependant d'avancer dans notre étude pour la préciser plus tard. Jacques Fontanille (1993), « L'émotion et le discours », *Protée*, vol. 21, n° 2, p. 14.

<sup>2</sup> Marie-Chantal Killeen (2001), « Au seuil de l'indicible : Le "jeu insensé d'écrire" chez Jabès, Blanchot et Duras », thèse de doctorat, Providence (Rhode Island), Brown University, p. 1.

les limites que leur impose le langage? De quelle manière rendre compte de ce qui ne se dit pas? L'hypothèse que nous envisagerons ici est qu'il est possible de *montrer* indirectement, à travers les formes narratives, ce qui n'arrive pas à se *dire* directement. C'est autour de cette opposition entre dire et montrer, inspirée de Wittgenstein, que s'organisera notre réflexion.

Dans un cadre plus spécifiquement littéraire, la question de la monstration est liée aux éléments formels des textes. Dans un récit, tout n'est pas *dit* textuellement. La façon dont le récit est mis en texte permet de montrer un certain nombre d'éléments, sans que ceux-ci ne soient explicités. D'ailleurs, écrire en montrant serait à la fois plus efficace pour transmettre la dimension émotionnelle et gage d'un certain « art ». L'adage est bien connu : *show, don't tell*. La monstration n'a donc rien de nouveau. Cependant, nous l'étudierons ici dans une perspective où elle se trouve à être, non plus un artifice ou un savoir-faire<sup>3</sup>, mais une nécessité. Pour pallier certaines limites du langage, il y a des choses qu'il *faut* montrer.

Ainsi, entre Wittgenstein et la sagesse populaire, nous envisagerons la question sur les plans à la fois théorique et pragmatique. Nous examinerons certains concepts concernant l'implicite et la communication, tout en prenant soin de toujours les relier aux textes afin de voir comment s'actualise concrètement la monstration.

Ce projet se propose d'étudier la monstration à travers le prisme de la parole des personnages (à la fois comme réplique isolée et prenant place dans un échange verbal). Comme le mentionne Nathalie Sarraute, le lecteur découvre, derrière les paroles des personnages, « des mouvements plus nombreux, plus subtils et plus secrets que ceux qu'il

---

<sup>3</sup> C'est d'ailleurs ce qui semble se montrer chez certains linguistiques et théoriciens du langage qui ont étudié la question de la monstration. Chez eux, l'implicite possède une équivalence explicite. Loin de vouloir affirmer que rien de ce qui est montré ne peut être dit, nous étudierons plutôt la question sous l'angle de la limite. Ainsi, la monstration ne serait pas uniquement un « non-dit », mais aussi, quelquefois, un « impossible à dire ». Elle posséderait ainsi un caractère distinct par rapport à l'explicite.

peut découvrir sous les actes<sup>4</sup>. » Si notre choix s'est porté sur la dimension dialogale, c'est qu'elle est apparue, en cours d'étude, un lieu de monstration privilégié. Loin d'une simple mimésis reproduisant une parole orale, la parole romanesque<sup>5</sup> est une parole qui est aussi soumise à l'instance narrative. Cette double posture (relevant à la fois du monde diégétique et de la narration) fait d'elle un foyer intense de signification et, ce faisant, de monstration.

« Œuvre[s] toujours ouverte[s]<sup>6</sup> », placés tout entiers « sous le signe de l'ambiguïté<sup>7</sup> », les textes de Marguerite Duras mettent constamment en scène la difficulté de dire. Chez les personnages qui peuplent l'univers durassien, l'expression de l'intériorité est toujours problématique. Plus qu'une constatation de l'indicible, ses récits « en sont aussi le lieu et l'évènement<sup>8</sup>. » C'est dans l'écriture même qu'on retrouve cette lutte contre l'indicible. Par le travail formel (l'innovation constante de son œuvre nous le montre bien), Duras s'est sans cesse confrontée à la limite que lui opposait le langage. Toute son œuvre se place sous le signe de la monstration : c'est vers elle que l'auteure s'est tournée pour chercher à exprimer ce qui échappait aux mots. Les romans de Duras apparaissent ainsi comme des objets d'étude privilégiés pour la question de la monstration. Si notre choix s'est arrêté sur *Dix heures et demie du soir en été*<sup>9</sup>, c'est que, comme pour ses romans de la deuxième période<sup>10</sup>, la parole

---

<sup>4</sup> Nathalie Sarraute (1956), « Conversation et sous-conversation », *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Folio), p. 110.

<sup>5</sup> Suivant Lane-Mercier, nous utiliserons l'expression « parole romanesque » pour désigner spécifiquement les paroles des personnages rapportées de manière directe dans un texte. Gillian Lane-Mercier (1989), *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa et Paris, éditions Klincksieck, p. 18. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées, dans le corps du texte, par la mention PR – suivie du numéro de page.

<sup>6</sup> Martine L. Jacquot (1995), « Le regard dans l'œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Halifax (Nouvelle-Écosse), Université Dalhousie, p. 1.

<sup>7</sup> Noëlle Carruggi (1993), « Marguerite Duras : Une expérience intérieure. “ Le gommage de l'être en faveur du tout ” », thèse de doctorat, New York, New York University, p. 1.

<sup>8</sup> Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 34.

<sup>9</sup> Marguerite Duras (1960), *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard (Folio), 151 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées, dans le corps du texte, par la mention DH – suivie du numéro de page.

<sup>10</sup> La critique durassienne distingue trois grandes périodes dans l'œuvre de l'écrivaine, bien que leurs frontières varient d'un auteur à l'autre. La première regroupe généralement les premiers romans de facture plus traditionnelle jusqu'aux *Petits chevaux de Tarquinia* (1953) (bien que l'on puisse considérer ce dernier comme

des personnages y est éminemment problématique. Alors que, chez les personnages, l'impossibilité de se parler franchement atteint son paroxysme, le propos réel du texte devient plus que jamais dissimulé, maintenu au niveau de l'implicite et ne se dévoilant qu'à travers les dialogues. Dans *Dix heures et demie du soir en été*, c'est une potentielle relation adultère qui est au centre du récit, bien qu'elle ne soit jamais exposée directement par les personnages.

L'intrigue du roman se concentre autour d'un groupe de voyageurs, composé de Maria, son mari Pierre, leur enfant Judith et Claire, leur amie. En Espagne pour les vacances, ils doivent s'arrêter pour la nuit dans une petite ville sur leur route vers Madrid, à cause d'un violent orage. Le seul hôtel de cette ville étant bondé, ils seront obligés de dormir dans les couloirs. Dans la ville, on ne parle que d'une chose : le crime de Rodrigo Paestra. Celui-ci vient d'assassiner sa femme et son amant Perez. On dit qu'il se cache sur les toits de la ville. Les policiers, à la recherche du criminel, sont certains de l'attraper au lever du jour.

Lors de cet arrêt forcé, il devient évident pour Maria que Claire et Pierre ont débuté une relation amoureuse. À dix heures et demie du soir, à la fenêtre de l'hôtel, en même temps que Maria aperçoit Rodrigo Paestra sur les toits, elle voit Pierre et Claire s'embrassant sur un balcon plus loin. Par la suite, Maria se décide à aider Paestra. Après avoir attiré son attention, elle parvient à le faire sortir de la ville. Le laissant à l'aurore dans un champ de blé à quelques kilomètres de là, elle lui promet de revenir le chercher. De retour à l'hôtel, elle informe Pierre et Claire de son geste. En retournant auprès de Paestra, peu après midi, les

---

opérant la transition vers la deuxième période). *Moderato cantabile* (1958) marque le début de la deuxième période (bien que *Le square* (1955), publié quelques années avant, en fasse parfois partie), période qui se caractérise par un détachement progressif des modèles narratifs et une exploration formelle. Enfin, la troisième et dernière période, débutant à partir de 1980, se distingue par un changement net de ton. Des textes comme *La maladie de la mort* (1982) et *L'amant* (1984) en sont représentatifs. Pour quelques exemples de cette périodisation et ses divergences, voir notamment Philippe (2017), Vaudrey-Luigi (2010) et Šrámek (1974).



membres du groupe découvrent son suicide. Ils décident de poursuivre leur voyage malgré tout. Une fois à Madrid, Maria annonce à Pierre que c'est la fin de leur histoire. Claire vient les rejoindre; ils passent la soirée à regarder un spectacle. Le voyage continue.

Bien qu'il ne soit jamais abordé de front par l'instance narrative, l'adultère est au cœur du récit, en plus de constituer l'obsession des trois personnages. *Dix heures et demie du soir en été* constitue ainsi un exemple privilégié pour l'étude de la monstration dans le roman. En effet, c'est toujours de la relation entre Claire et Pierre qu'il est question, même si on n'en parle jamais.

Dans cette réflexion sur la monstration, nous soulèverons quatre aspects de la question. Nous tâcherons d'abord d'identifier les différents types de limites auxquelles fait face le langage. Nous affirmerons notamment l'existence de deux catégories de limites, l'une superficielle, l'autre profonde. Pour ce faire, nous utiliserons l'ouvrage du philosophe André Kukla *Ineffability and Philosophy*, qui propose une analyse approfondie de « ce qui ne peut se dire<sup>11</sup> ».

Dans un deuxième temps, nous aborderons la question de l'objet de la monstration. Nous verrons que la question de l'intériorité et du rapport à l'autre est au centre du problème du dire. Pour ce faire, nous naviguerons entre des considérations théoriques (issues principalement d'ouvrages pragmatiques [Kerbrat-Orecchioni], linguistiques [Micheli] et de théorie littéraire [Lane-Mercier]) et des analyses d'exemples tirés du roman de Duras. Ceux-ci nous permettront de ne pas perdre de vue notre objet d'étude premier – le narratif. Rappelons que l'objectif de ce travail est non pas de produire une synthèse des « théories de

---

<sup>11</sup> « a book on what can't be said ». André Kukla (2005), *Ineffability and Philosophy*, London (New York), Routledge, p. xi.

la monstration », mais bien de les utiliser afin de mieux voir comment « on cherche à montrer » dans les textes littéraires.

Le troisième aspect de cette recherche portera plus particulièrement sur les mécanismes de la monstration. Nous verrons non seulement comment il est possible de décoder un contenu qui n'est « pas là », mais aussi comment on peut arriver à saisir qu'il y a quelque chose à décoder. Surtout, il sera question de la prise en charge du dialogue par l'instance narrative. À partir du moment où celle-ci vient réengager la parole dans l'ordre du récit, elle ne peut plus simplement être prise comme une parole réelle. Nous verrons comment cette parole peut devenir un outil de monstration pour le récit.

En conclusion, nous nous intéresserons à la cause de la monstration. Forts des notions et des idées avancées tout au long de ce parcours, nous chercherons à savoir pourquoi il est nécessaire d'avoir recours à la monstration, notamment pour exprimer la dimension émotionnelle de l'être. Ce point d'arrivée nous permettra enfin de proposer une certaine conception du langage qui semble se dégager chez des auteurs qui, comme Marguerite Duras, « se sont consacrés à creuser l'innommable<sup>12</sup>. » Chez eux, la monstration, plus qu'un « style » ou une marque de virtuosité, est une exigence.

---

<sup>12</sup> Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 2.

## I. LA PART INDICIBLE DU LANGAGE

Au cours de nos recherches, il est apparu que la notion d'indicible était utilisée pour rendre compte d'un large éventail de concepts et de réalités différentes. « L'indicible » embrasse ce qu'on n'arrive pas à formuler, ce qui ne s'exprime pas dans une langue particulière, ce pour quoi on ne trouve pas de mots, ce qui dépasse l'entendement, ce qui est trop douloureux émotivement pour être exprimé, ce qui est tabou, etc. Pourtant, le concept d'indicible, tout autant que celui de limite du langage, est utilisé comme allant de soi. C'est pourquoi il nous semble nécessaire de le clarifier, ne serait-ce que sommairement, afin d'établir des bases à partir desquelles penser la monstration. Quand on parle d'impossibilité de dire, de quoi parle-t-on ?

Il existe des « types » d'indicible ne relevant pas des mêmes impossibilités. Pour les besoins de notre étude, nous envisagerons, en nous basant sur la typologie réalisée par André Kukla, deux grandes catégories d'indicible. Un fait peut être considéré comme imprononçable (*unspeakable*) (ou *indicible* – on ne peut pas l'articuler à haute voix), à cause d'une limite que nous nommerons *superficielle*; il peut aussi être irréprésentable (*unrepresentable*) parce que confronté à une limite *profonde* :

*Unrepresentable* facts can't find their way into the encyclopedia because there's no sentence for them. *Unspeakable* facts can't get in because they can't be written down<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> André Kukla (2005), *op. cit.*, p. 150. Nous laisserons volontairement de côté ici un troisième type d'ineffable défini par Kukla, qu'il désigne comme non rapportable (*unreportable*). Ce genre d'énoncé devient faux à partir du moment où on l'exprime, son contenu assertif venant entrer en contradiction avec sa valeur illocutoire. Kukla donne comme exemple : La neige est blanche, mais je ne dis pas « la neige est blanche ».

Ce qui relève de l'imprononçable (*unspeakable*) constitue la limite superficielle. Elle implique l'existence d'un énoncé capable d'exprimer une idée, mais le locuteur ne peut le verbaliser (ou l'écrire). Pour développer son idée, Kukla emploie un modèle de production d'énoncé en trois parties inspiré de Peirce. Pour exprimer une proposition donnée, un locuteur doit d'abord composer un ensemble d'énoncés potentiels (c'est la fonction *abductive*<sup>14</sup>). Il doit ensuite *évaluer* (consciemment ou non) les items de l'ensemble. Enfin, l'énoncé « gagnant » est choisi pour être *exécuté*<sup>15</sup>. Dans cette logique, l'impossibilité de dire peut survenir à chacune de ces trois étapes. Soit l'énoncé ne nous « vient pas<sup>16</sup> »; soit on ne peut se décider à le choisir<sup>17</sup>; soit, enfin, il nous est impossible, pour des raisons diverses, de le prononcer<sup>18</sup>. Ces étapes portent ainsi sur des problèmes qui sont plutôt d'ordre communicationnel. C'est autour de la situation de communication (du contexte), du locuteur, des interlocuteurs, etc., que point la limite.

Ce que Kukla désigne comme irreprésentable aurait plutôt à voir avec une limite plus profonde, qui serait constitutive du langage même. Certaines zones de l'expérience humaine demeureraient hors de la portée du langage. Pour aborder la question, Kukla utilise la figure des mystiques qui « affirment avoir des “insights” qui ne peuvent être mis en mots<sup>19</sup> ». Dès lors, les possibles de l'expérience humaine dépasseraient la capacité à en rendre compte. Dans cette catégorie se distingueraient encore des *degrés* d'indicible (*grades of ineffability*),

---

<sup>14</sup> Kukla reprend ici le terme de Peirce, qu'il désigne comme le processus de sélection des candidats pour une évaluation (« process of selecting candidates for evaluation »). *Ibid.*, p. 140.

<sup>15</sup> « what a person says is the result of a three-stage process : candidate sentences are *abducted*, the abductees are *evaluated*, and the winner is *executed* [...] ». *Ibid.*, p. 146.

<sup>16</sup> Nous sommes conscients de la simplification presque excessive que nous faisons du concept d'abduction.

<sup>17</sup> « We may, under certain circumstances, come to entertain the possibility of saying an unselectable sentence; but we always decide against it in the end. It always seems to be too contentious, or too troublesome, or too trivial a thing to say. » André Kukla (2005), *op. cit.*, p. 146.

<sup>18</sup> « we may find that we're unable to execute our intention. When we try to say S, we find ourselves tongue-tied, or our head explodes. » *Id.*

<sup>19</sup> « some people (mystics) report having insights that can't be put into words. » *Ibid.*, p. xi-xii. Nous traduisons.

considérant qu'il n'existe pas un langage, mais une multitude de langages (à la fois linguistiques et non linguistiques), chacun possédant son lot de possibilités, mais aussi ses limites. Ainsi, une proposition peut s'avérer indicible dans un ou des langages particuliers, ou bien dans tout langage humain existant. Enfin, elle pourrait s'avérer impossible à dire dans tout langage *possible*<sup>20</sup>.

Pour résumer, il faudra considérer, lors de notre étude, deux types de limites du langage : superficielle et profonde. Si la seconde nous intéresse particulièrement par sa relation directe avec les formes narratives, il sera nécessaire de penser les limites de pair. Nous pouvons les isoler pour mieux les étudier mais, dans le roman, les limites cohabitent et résonnent entre elles. Elles s'enchevêtrent dans un réseau de significations qu'il faut prendre tout ensemble.

---

<sup>20</sup> « For example, a state of affairs may be ineffable in one particular language, or in any humanly accessible language, or in any possible language. » *Ibid.*, p. 135. Pour une analyse détaillée des degrés d'ineffable, voir la section « Four or five grades of ineffability » dans l'ouvrage de Kukla. *Ibid.*, p. 23-33.

## II. LES OBJETS DE LA MONSTRATION

### 1. L'INDICIBLE SITUATIONNEL

Du côté des limites superficielles, le premier obstacle auquel se heurte un locuteur est d'ordre situationnel. Le contexte social détermine le contour du dicible. Selon la configuration particulière de l'acte de communication dans laquelle advient un dialogue, il se met en place une série d'énoncés possibles. On ne peut pas parler de tout, tout le temps : dans tel contexte, il sera possible de dire telle ou telle chose, mais pas telle autre. Les normes conversationnelles qui se définissent ainsi, bien que connues et comprises de tous, demeurent tacites. Dans ce cas-ci, la question de l'indicible se trouve sur le plan de la diégèse. Ce sont les personnages eux-mêmes qui ne « peuvent » pas s'exprimer entre eux.

L'infidélité de Pierre avec Claire, qui traverse le roman, permet de voir comment le dicible est fonction du contexte. Alors que les trois personnages sont obsédés par cette relation (bien que de manières différentes), ils se retrouvent tous devant une impossibilité sociale d'en parler. Considérant le caractère supposé secret de la relation, ni Pierre ni Claire ne peuvent communiquer leur désir pour l'autre : « les premiers mots de l'amour » (DH – 42), surtout venant d'un homme marié, ne se disent que dans l'intimité de l'alcôve et, à plus forte raison, sans la présence de la femme du mari. Cependant, même Maria, qui s'est rendu compte de la situation, ne peut en parler ouvertement. À quelques reprises, elle essaie d'énoncer quelque chose, mais la phrase cesse et se rompt avant la prononciation de cet indicible :

– Je voulais te dire, Pierre.  
Elle prend la cigarette qu'il lui tend. Sa main tremble un peu. Il attend de s'être allongé de nouveau pour le lui demander.

– Qu’est-ce que tu veux me dire, Maria?  
Pierre attend longuement une réponse qui ne vient pas. Il n’insiste pas. (DH – 51)

Ou encore :

Maria s’avance vers la table, elle se redresse puis s’approche très près de Claire.  
– Écoute, Claire, dit Maria, écoute-moi.  
Claire, dans un mouvement contraire se renverse sur sa chaise. Elle jette ses yeux loin de Maria, regarde sans le voir le fond de la salle à manger.  
– Je t’écoute, Maria, dit-elle.  
Maria retombe sur sa chaise et ne dit rien. Un moment se passe. (DH – 32)

Dans chacun des extraits, Maria est seule avec Pierre et Claire respectivement. D’après leur réaction, on comprend que les interlocuteurs savent de quoi Maria veut les entretenir, bien qu’ils ne veuillent pas l’entendre. Cela dit, le cadre ne permet ni à Claire ni à Pierre d’interdire ou de refuser à Maria de parler : il faut jouer le jeu de l’innocence jusqu’au bout. De même, une certaine norme sociale voudrait que, dans un cas pareil, on accepte les conséquences de ses gestes. Ainsi, malgré que leurs paroles disent une volonté d’entendre Maria, le paraverbal vient les contredire en montrant des personnages qui veulent tout, sauf que Maria parle. L’usage veut que Pierre soutienne la conversation<sup>21</sup> en aidant Maria à continuer, ce qu’il fait. Cependant, le long temps qu’il prend avant de le faire témoigne de son appréhension vis-à-vis de ce que Maria pourrait révéler au grand jour. Cette peur qu’elle vienne expliciter ce qui ne doit pas se dire est d’autant plus évidente dans le cas de Claire, où les gestes et les regards viennent appuyer son malaise : son corps se met en position de défense, s’apprêtant à encaisser le coup<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Cet usage relèverait à la fois du principe de coopération (nous y reviendrons en détail dans la troisième partie) et d’un ensemble de règles sociales régissant les échanges parlés. Ces dernières constituent un type de loi de discours que Catherine Kerbrat-Orecchioni indique comme se rapportant à « l’ensemble des comportements sociaux, et relevant d’une sorte de code des convenances [...] ». « L’aide » de Pierre est donc bien plus une obligation qu’une marque de respect ou de gentillesse. Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), *L’implicite*, Paris, Armand Colin, p. 229. Désormais, les références à cet ouvrage seront signalées, dans le corps du texte, par la mention I – suivie du numéro de page.

<sup>22</sup> Nous reviendrons plus loin sur les gestes qui accompagnent les dialogues de même que sur la question des normes conversationnelles.

Ainsi, le contexte empêche Maria de parler franchement. C'est comme si parler de ce genre de relation était réservé à certains moments bien précis; en « société », on ne peut pas l'aborder. Par ailleurs, ces tentatives, même ratées, n'ont pu avoir lieu que lorsque Maria se trouvait seule avec Claire ou Pierre. Un autre exemple : lorsque Maria informe Pierre qu'elle l'a vu sur le balcon avec Claire (DH – 106), cette dernière n'est pas présente<sup>23</sup>. Quand les trois protagonistes sont ensemble, il n'est même pas envisageable d'aborder le sujet.

Malgré son caractère tacite, cette limite est un fait connu de tous. Personne n'oserait aller au-delà de la limite prescrite par la situation. L'ivresse de Maria rend ses réactions imprévisibles; pourtant, « [e]lle sait encore à quel moment il faudra s'arrêter de parler. Elle s'arrêtera. » (DH – 109) En effet, même à la toute fin du roman, alors que Maria explicite enfin que « [c]'est la fin de [leur] histoire » (DH – 150), l'entrée en scène de Claire vient clore abruptement la conversation, et on assiste à un « retour à la normale ». Le cadre des vacances vient d'ailleurs forcer le contraste entre l'importance de ce qui peine tant à se dire et la banalité des propos réellement tenus. La discussion que Maria et Pierre ont enfin à propos de l'avenir de leur couple vient en effet être contrecarrée par un simple « Vous venez? » (DH – 150) de Claire. Les dernières lignes du roman montrent un retour à l'impossibilité d'aborder directement autant l'adultère que les problèmes du couple, alors que « [d]ans la salle, parmi les autres, entassés comme les autres, Maria, Claire et Pierre regardent [un] danseur. » (DH – 151) Même devant la gravité des événements, même si chacun est désormais au courant de la situation, le cadre communicationnel interdit d'aborder celle-ci. Pour les protagonistes, les vacances doivent demeurer un moment où l'on ne parle

---

<sup>23</sup> Il n'est par ailleurs jamais question pour Maria de parler de ce qu'elle a ressenti, mais seulement d'affirmer sa connaissance de la situation. La difficulté que représente cet aveu se remarque par le fait que l'information est passée rapidement au détour d'une conversation concernant Paestra. Aussitôt énoncée, la discussion retourne à son propos initial.



de rien d'important. Sur la quatrième de couverture de l'édition Folio, on retrouve cette question : « Mais au fond qu'est-ce qui peut faire changer le cours des vacances? » Rien, en effet, considérant que tout ce qui pourrait les faire dérailler est interdit d'expression.

Ainsi, il demeure impossible pour Maria d'exprimer ce qu'elle ressent à ceux qui en sont responsables. Impossible aussi pour le couple d'avoir une discussion à propos de leur mariage qui bat de l'aile. Quant aux amants, il est bien entendu proscrit de dire, dans l'espace public, les premiers mots d'amour qui « montent aux lèvres, entre deux baisers, irrépressibles, jaillissants. » (DH – 42) On voit bien que l'impossibilité de dire est contextuelle : lorsque les amants se retrouveront seul à seul, les mots sans doute se trouveront. C'est donc la configuration de l'acte de communication qui vient déterminer le champ des possibles du dire. Selon le contexte spatiotemporel, les personnages en jeu (locuteurs, observateurs) et le propos du message, les normes conversationnelles se définissent différemment, sans jamais qu'elles n'aient à être explicitement énoncées.

## 2. LES RAPPORTS ENTRE LES PERSONNAGES

Les dialogues permettent aux personnages de se situer les uns par rapport aux autres. Toute parole devient un lieu où s'inscrit la nature des liens qu'entretiennent les personnages, cela malgré eux. Le contenu explicite des énoncés n'a pas à porter sur la relation en tant que telle; celle-ci se montre à travers les paroles. Comme le mentionne François Flahault :

Ce travail [celui de la « mise en place »] s'opère à travers une grande variété de paroles [...] qui ont apparemment un tout autre contenu que la question de savoir qui sont l'une pour l'autre les personnes qui les échangent; cela en vertu du fait qu'aucune parole [...] ne peut échapper au champ de son inscription dans un système de places<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> François Flahault (1978), *La parole intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, p. 53.

C'est à travers des « relationèmes<sup>25</sup> » que s'échangent les interlocuteurs qu'apparaissent les rapports de places. Ces relationèmes « sont à considérer à la fois comme des *indicateurs* et des *constructeurs* de la relation interpersonnelle<sup>26</sup>. » Kerbrat-Orecchioni fait ainsi remarquer un élément important : ce qui se joue au niveau de l'implicite n'est pas seulement la monstration d'un état accompli, mais aussi un *processus* dynamique. Bien que la mise en place qui se définit dans les dialogues<sup>27</sup> s'instaure la plupart du temps à l'insu des personnages, il demeure possible, autant pour eux que pour le lecteur, de l'explicitier. Dans ce cas, les rapports entre les personnages relèvent d'abord d'une limite superficielle.

Dans ce bref échange entre Pierre et Maria,

- Tu ne veux pas essayer de boire un peu moins, Maria? Une fois?
- Non, dit Maria. Plus. (DH – 50)

les rapports entre les membres du couple se définissent à travers leurs paroles : Pierre n'apprécie pas le comportement de sa femme. Lui donnant l'ordre de boire moins, il fait tout de même attention de l'exprimer sous forme de question, afin de préserver une certaine amabilité. Au contraire, la réponse de Maria, abrupte et marquée par une certaine mise au défi, montre une intransigeance et un refus de tout compromis. Elle refuse de tenir compte de la demande de l'autre dans son désir de boire<sup>28</sup>. Alors que la question de Pierre n'attendait pas vraiment de réponse, Maria refuse la valeur illocutoire de son énoncé (/Bois moins pour cette fois/), la désamorçant d'un même coup. Maria se place ainsi dans une certaine position

---

<sup>25</sup> Terme de Catherine Kerbrat-Orecchioni, désignant des unités qui marquent des relations.

<sup>26</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni (1995), « La construction de la relation interpersonnelle : quelques remarques sur cette dimension du dialogue », *Cahier de linguistique française*, n°16, p. 72.

<sup>27</sup> Il peut notamment arriver que le rapport de places contenu dans une parole demande à être explicité. Alors que Claire, affolée, demande à Pierre : « Mais qu'est-ce qu'il y a? Pierre, Pierre, parle-moi. », celui-ci répond : « Je t'aime, dit-il. Ne crains rien. » (DH – 142) La réplique de Claire montrant une inquiétude sur la place qu'elle occupe pour Pierre, il doit expliciter « qui elle est pour lui » afin de clarifier la situation.

<sup>28</sup> Ironiquement, c'est la situation inverse qui se déroule dans le reste du récit, alors que Pierre refuse de renoncer à s'unir avec Claire, alors même qu'il connaît les répercussions que cela aura sur sa femme.

d'autorité par rapport à son mari. En cherchant à adoucir son ordre, Pierre montre une certaine tendresse résiduelle envers sa femme. Elle, au contraire, par sa réponse directe, semble indiquer qu'elle n'a plus d'égards pour lui.

La question des liens entre les personnages nous permet d'ouvrir la réflexion sur la double nature de la parole romanesque. Cette « mise en relation » qu'on est à même de lire dans l'échange entre Maria et Pierre est évidemment soigneusement élaborée par l'instance narrative. Chez Flahault, les rapports de places sont inhérents à la parole. Ils se perçoivent dans tout échange, indépendamment de la volonté des interlocuteurs. Dès lors, ceux-ci ne maîtrisent jamais tout à fait leur apport au système de places<sup>29</sup>. Toutefois, il n'en est pas de même sur le plan narratif. Se subordonnant à une instance supérieure, la parole perd nécessairement son innocence. Lorsqu'elle est reprise par l'instance narrative pour être intégrée à un récit, les rapports de places qui s'y lisent deviennent délibérés. Le lecteur a toujours devant lui une mise en place qui, à travers le choix et l'organisation des paroles, a été planifiée. Plus globalement, il en est de même pour tout ce qui se montre à travers la parole. Si, sur le plan diégétique, ce qui se montre dans les paroles peut être (mais pas nécessairement) présenté comme involontaire pour les personnages, il est toujours assumé consciemment par une instance narrative, soucieuse de mener à bien son projet narratif.

Ainsi, la présence et la répartition des relationèmes se font selon les besoins du récit. Dans l'exemple précédent, en relatant cet échange, la narration cherche à montrer l'état du mariage, sans n'en dire rien. Plutôt que d'expliquer les problèmes du couple et de présenter son historique, le texte se contente d'en montrer les conséquences sur et dans le dialogue. Les éléments implicites des répliques (/Je considère que tu bois trop/ et /Ce n'est pas à toi de

---

<sup>29</sup> François Flahault (1978), *op. cit.*, p. 50.

me dire quoi faire/) montrent les tensions qui troublent la relation<sup>30</sup>. Dans la perspective plus générale du récit, l'échange verbal vient étayer le thème central, celui de l'infidélité. Celle-ci participe aux difficultés que vivent les époux, difficultés qui s'expriment dans leurs échanges.

Dans « Conversation et sous-conversation », Nathalie Sarraute affirme que ce qui est de l'ordre de la sous-conversation (l'équivalent de la monstration) est « pour le romancier le plus précieux des instruments<sup>31</sup> ». Sans aller jusqu'à parler du romancier en chair et en os<sup>32</sup>, il est vrai que la parole romanesque, intégrée dans une narration, n'est jamais une simple reproduction innocente, une « mimésis pure » (PR – 16). À l'intérieur d'un récit, elle devient un outil pour, à son tour, montrer quelque chose sur ces personnages qui s'expriment. Autrement dit, ce que les personnages se disent *entre eux* (implicitement ou non) sert aussi à montrer les rapports, les lignes de force, les tensions qui les lient. Chez Duras, non seulement l'enjeu réel des échanges verbaux demeure toujours de l'ordre de la sous-conversation, mais le motif réel de la présence de ces échanges est lui aussi de l'ordre d'une « sous-narration ». L'instance narrative ne vient expliquer ni pourquoi ces échanges triviaux s'inscrivent dans le texte, ni ce qu'ils sous-entendent. En fait, le propos véritable du récit demeure tu, et ce n'est qu'à travers un récit « de surface » qu'on peut tenter de le saisir. En effet, *Dix heures et demie du soir* ne se veut pas tant le récit d'un voyage entre amis (même bouleversé par un crime), que celui du développement de la dimension émotionnelle de personnages devant

---

<sup>30</sup> D'ailleurs, la première réplique de Pierre du roman vient tout de suite brosser le tableau. Alors que Maria rejoint Pierre et Claire à l'hôtel, son mari lui reproche : « On t'a attendue » (DH – 18). Avant même que Pierre ait été nommé, on connaît déjà la nature problématique de la relation entre les époux.

<sup>31</sup> Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 104.

<sup>32</sup> Nous parlerons ici plutôt de l'instance narrative.

l'éclatement d'un couple et la naissance d'un désir nouveau. De toute façon, l'intrigue dans le roman est plutôt banale. Même le suspense que pourrait représenter le sauvetage de Paestra par Maria est désamorcé par la narration. On se retrouve ainsi devant ce que Frances Fortier et Andrée Mercier nomment un « minimalisme du contenu narratif<sup>33</sup> », qui touche notamment à l'intrigue. Cependant, la pauvreté de l'intrigue recèle une volonté d'explorer d'autres champs que l'action : « derrière son opposition apparente à raconter, le récit cache d'autres préoccupations, davantage associées à une rationalité affective<sup>34</sup>. » Sous ce dépouillement, le récit montre qu'il cherche à investir la dimension émotionnelle des personnages. Ainsi, il se veut moins fondé sur une logique de l'action que sur une « logique du sensible », pour reprendre le terme de Fortier et Mercier<sup>35</sup>. Ici, les actions des personnages n'ont de pertinence que dans ce qu'elles peuvent montrer de leur intériorité. Ce n'est donc plus directement ce qui est raconté dans le récit qui importe, mais ce que celui-ci contient en sous-texte.

L'idée d'un double statut de la parole romanesque (relevant à la fois de la diégèse et de la narration) est partagée par Gillian Lane-Mercier. Dans *La parole romanesque*, elle affirme en effet que la parole des personnages n'est jamais « un acte appréhensif “libre” » (PR – 20), encore moins un geste gratuit. Elle est toujours une parole « sanctionnée par le scriptural » (PR – 16) et « réinvestie d'une pertinence qui la met au service des exigences diégétiques » (PR – 45) :

---

<sup>33</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier (2004), « La narration du sensible dans le récit contemporain », R. Audet et A. Mercier (dir.) *La narrativité contemporaine au Québec. Vol. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 177.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>35</sup> La logique du sensible « vise à rendre observables les marques de l'“éprouvé”. Les états d'âme, omniprésents, sont rarement le résultat ou la motivation d'une trame narrative finalisée : au principe même de la narration, ils en constituent littéralement l'événement. » *Ibid.*, p. 182.

toute parole rapportée de personnages, quelle que soit son autonomie superficielle, est invariablement prise en charge par l'instance narrative immédiatement supérieure. Il en résulte un réseau relationnel bidimensionnel, à la fois horizontal, à cause de l'existence du groupe émetteur-récepteur, et vertical, en raison des emboîtements hiérarchiques, réseau auquel aucun monde romanesque ne peut se soustraire. (PR – 68)

En même temps que de différencier conceptuellement les deux niveaux, il est nécessaire de les penser de pair. En effet, la parole romanesque, si elle participe à une monstration du texte par la narration, n'en est pas non plus le simple outil. Il s'agit non pas d'un code – d'une coquille vide – permettant de traduire rigoureusement ceci pour cela *sans le dire*, mais d'une parole dont le sens (implicite ou non) participe à montrer.

En réinvestissant la parole romanesque, l'instance narrative se sert des rapports de places qui y sont inscrits pour chercher à communiquer une réalité plus complexe. Passant par une limite superficielle, elle se rapproche ainsi d'une limite de nature plus profonde. En effet, *Dix heures et demie du soir* suggère que, si une partie des liens interpersonnels pourrait se dire, la nature des relations ne se résume pas seulement à ce qui peut en être dit explicitement. C'est pourquoi le récit cherche à atteindre en montrant, par la sous-narration notamment, cette limite plus profonde du langage. Nous verrons qu'il en est de même pour la dimension émotionnelle. En plus d'informer sur la nature des rapports entre les personnages, le dialogue permet aussi de montrer une part de la dimension émotionnelle des personnages. Chez Duras, les expériences intérieures ressenties par les personnages (notamment celles découlant de leurs rapports avec les autres), ne trouvant pas le moyen de se dire, cherchent à se montrer dans leurs moindres paroles.

Dans le genre romanesque, l'instance narrative peut donner – peut *dire* – certaines informations relevant de l'intériorité afin de venir clarifier l'univers mis en scène. Lane-Mercier mentionne cette aptitude du récit à « fournir maints indices, normalement non verbalisés dans un échange réel, quant à l'état psychologique des interlocuteurs, à la nature

des intentions dialogales [...] relevant d'une "sur-écriture" compensatoire » (PR – 144). Cette sur-écriture permet ainsi d'explicitier les « déterminations psy- [qui] constituent généralement les couches présuppositionnelles non seulement les plus vastes, mais aussi les plus ténébreuses » (PR – 59) de l'être humain. Il semble que la dimension émotionnelle relève également de ces vastes territoires que sont les déterminations psy-.

Chez Duras, c'est tout le contraire qui se produit. La dimension émotionnelle des personnages n'est jamais explicitée par le texte. Son expression potentielle demeure à la charge des paroles rapportées. Dans *Dix heures et demie du soir*, tout ce qui relève de l'intériorité est passé sous silence par l'instance narrative (il n'est jamais dit, pour reprendre l'exemple mentionné plus haut, que Maria est « intransigeante »). Or, comme le mentionne Nicolas Xanthos, cela ne veut pas dire qu'il n'y a aucune intériorité chez les personnages : « il y a toute la différence du monde entre construire un univers fictionnel où les sentiments [...] sont absents, et construire un univers fictionnel où l'on s'interdit de nommer ou de dire l'intériorité des personnages<sup>36</sup>. » C'est cette deuxième option qui caractérise « la majeure partie du corpus durassien<sup>37</sup> », incluant le texte à l'étude. Même si le récit n'en fait pas de mention directe, les mouvements intérieurs des personnages, comme dans *Les petits chevaux de Tarquinia*, jouent « un rôle central dans l'élaboration de l'intrigue et dans les fondements de l'univers mis en scène<sup>38</sup>. » Demeurant tus, c'est notamment par la parole des personnages qu'ils doivent se déployer.

---

<sup>36</sup> Nicolas Xanthos (2004), « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les Petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Littérature*, n° 136, p. 79.

<sup>37</sup> *Id.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 80.

Nous reviendrons plus loin sur l'importance, dans le processus de monstration, du cotexte (autant par sa présence que son absence) entourant le dialogue. Cela dit, nous pouvons déjà conclure qu'en laissant la parole romanesque se faire le seul chemin possible vers l'intériorité des personnages – en refusant cette sur-écriture que mentionne Lane-Mercier –, le texte propose une conception particulière de cette intériorité. Il illustre que la dimension émotionnelle de l'autre ne peut se deviner qu'à travers les signes indirects qu'il nous fait voir. Si l'intériorité ne se dit pas, c'est d'abord parce que le langage n'arrive pas à en rendre compte adéquatement. Celle de Maria demeure, pour le lecteur et pour elle-même, diffuse, alors que, face à l'infidélité de son mari, elle ressent simultanément quelque chose qui s'apparenterait à un amalgame d'accablement et de soulagement, d'obsession et d'indifférence, de solitude et de désir d'être seule, d'un sentiment de perte et de nouveauté, d'indulgence et de condamnation. Malgré la description que nous pouvons tenter d'en faire, nous n'arrivons pas à cerner tout à fait cette agitation intérieure, qui relèverait dès lors d'une limite profonde. Celle-ci n'est pas un état clair, un statut précis qu'il serait facile de dire. Additionner les termes de sentiments comme nous le faisons ne permettra pas d'en dissiper la nature confuse. Cela pourrait même avoir un effet négatif en simplifiant la nature de ce qui est ressenti. C'est précisément pourquoi cette forme de « manifestation du sensible » cherche à éviter l'explication : « il s'agit de traduire au plus près une expérience en se méfiant ouvertement d'une visée explicative qui en neutraliserait les aspérités<sup>39</sup>. »

D'où le silence du texte sur la dimension émotionnelle : le caractère vain de l'entreprise dissuade l'écriture de tenter toute explication. Comme souvent dans les œuvres durassiennes, « le silence doit recouvrir ce qui, affectif, ne pourrait être exprimé justement<sup>40</sup>. » Il semblerait

---

<sup>39</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier (2004), art. cit., p. 188.

<sup>40</sup> Nicolas Xanthos (2004), art. cit., p. 81.



bien en effet que ces « couches les plus ténébreuses » de l'être doivent être abordées de biais, dans la sous-conversation, qui apparaîtrait alors comme « la résultante de mouvements montés des profondeurs, nombreux, emmêlés<sup>41</sup> ». Dès lors, l'instance narrative ne peut que chercher à réinvestir la parole des personnages pour tenter de montrer une limite plus profonde<sup>42</sup>. Ainsi, dans ces textes soucieux de monstration, l'intériorité de l'Autre ne nous est plus donnée. Nous devons, comme dans le monde réel, la saisir nous-mêmes, en interprétant sa parole.

Dans le cas de *Dix heures et demie du soir en été*, il est intéressant de noter que cette plus-value de sens contenu dans la parole – qu'elle s'attache à l'une ou l'autre des dimensions évoquées ici – devient centrale pour la compréhension même du récit. Sans la lecture de ce qui demeure implicite, le texte semble non seulement banal, mais surtout inachevé, lacunaire. C'est seulement lorsqu'on comprend que *l'essentiel est ailleurs*, dans la sous-narration, que le roman devient réellement signifiant.

---

<sup>41</sup> Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 121.

<sup>42</sup> Bien entendu, l'instance narrative ne s'attarde pas qu'à cette limite. Selon l'intention du texte, elle peut tout aussi bien œuvrer à montrer ce qui pourrait se dire directement (par choix esthétique par exemple, ou dans une volonté de créer un suspens). Cependant, c'est à la possibilité d'expression d'une limite plus profonde que nous nous intéressons ici.

### III. LES DISPOSITIFS DE LA MONSTRATION :

#### LES RUSES NARRATIVES

Cela étant, on est en droit de se demander *comment* ce qui n'est pas dit en vient à être compris si, justement, il n'est pas dit. Dans cette partie, nous nous attarderons d'abord à certaines théories du langage afin d'analyser les mécanismes à l'œuvre lors de la production d'inférences<sup>43</sup>. En les considérant dans une perspective littéraire, il sera ainsi possible de mieux comprendre comment se déploie la monstration dans le narratif. À partir de là, nous observerons deux stratégies particulières « appliquées », qu'on retrouve notamment chez Duras.

#### 1. LE MÉCANISME DE L'IMPLICITE

C'est entre autres à cette question du « comment » que tente de répondre Kerbrat-Orecchioni dans *L'implicite*. Selon elle, c'est lorsqu'un énoncé pose problème en regard de certaines lois conversationnelles que le recours à l'implicite devient nécessaire. Autrement dit, lorsqu'un énoncé est considéré comme « anormal » en regard de ces règles, l'interlocuteur aura tendance à comprendre qu'il y a présence de contenus implicites.

Chaque sujet parlant possède des compétences qui lui permettent de produire des énoncés et d'en décoder. Ainsi,

[i]nterpréter un énoncé, c'est tout simplement, qu'il s'agisse de son contenu explicite ou implicite, appliquer ses diverses « compétences » aux divers signifiants inscrits dans la séquence, de manière à en extraire des signifiés. Tout simplement... (I-161)

---

<sup>43</sup> Inférer, c'est attribuer une signification implicite à un énoncé : « Nous appellerons “inférence” toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral en combinant des informations de statut variable (interne ou externe) » (I – 24).

L'une de ces compétences, qu'elle nomme rhétorico-pragmatique<sup>44</sup>, se rapporte aux connaissances d'un locuteur sur ces lois qui régissent les échanges verbaux. La compétence rhétorico-pragmatique regroupe

l'ensemble des savoirs qu'un sujet parlant possède sur le fonctionnement de ces "principes" discursifs qui sans être impératifs [...] doivent être observés par qui veut jouer honnêtement le jeu de l'échange verbal (I – 194).

Cette volonté de jouer le jeu est du même ordre que le principe de coopération de Grice<sup>45</sup>. Loin de signifier que les actants doivent être d'accord sur le contenu de l'échange (ce qui serait faux), le principe de coopération porte sur l'acte de communication lui-même. Coopérer, c'est vouloir que l'échange soit possible. Autrement dit, il s'agit de suivre (ou de faire comme si on suivait, ou voulait suivre) ces lois de discours. C'est seulement si on considère que notre interlocuteur suit les mêmes règles que nous qu'il devient possible de rendre signifiants les énoncés de chacun.

Dès lors, lorsque le contenu propositionnel d'un énoncé semble violer l'un des principes rhétorico-pragmatiques, l'allocutaire, qui considère que tout le monde joue selon les mêmes règles, va chercher à inférer une signification implicite qui justifierait ledit énoncé : « L'implication apparaît donc comme une hypothèse que l'on construit pour "normaliser", du point de vue de son fonctionnement rhétorico-pragmatique, un énoncé apparemment transgressif. » (I – 270)

---

<sup>44</sup> En plus de la compétence rhétorico-pragmatique, Kerbrat-Orecchioni en propose trois autres : linguistique (en rapport avec le code linguistique), encyclopédique (qui regroupe l'ensemble « de savoirs et de croyances » [I – 162] nécessaires) et logique (qui concerne les raisonnements relevant de la logique stricte ou de celle des langues naturelles). Malgré ces distinctions, Kerbrat-Orecchioni prend soin de mentionner qu'il est difficile de délimiter la part qui revient à chacune dans l'acte de décodage, les quatre compétences s'articulant de pair, et non séparément. Il faut plutôt chercher à les voir comme un ensemble qui « constitue une sorte d'"hyper-compétence" » (I – 295).

<sup>45</sup> Paul H. Grice (1979), « Logique et conversation », *Communications*, vol. 30, n° 1, p. 60-61.

Dans une perspective narrative, on pourrait considérer certaines irrégularités discursives comme des transgressions délibérées de l'instance narrative à ce qui serait des « lois de récit<sup>46</sup> ». Provoquant ainsi des « ruptures » dans l'uniformité du texte, la narration vient suggérer que la « vraie histoire » n'est pas celle qui est dite explicitement. Certains traits caractéristiques du style durassien – à savoir une certaine répétitivité – pourraient s'expliquer par la fréquente violation de la loi d'informativité (découlant de la maxime de quantité<sup>47</sup>), rompant avec le principe d'économie narrative, voulant que tout élément ait une pertinence dans le déroulement du récit<sup>48</sup>.

Par exemple, l'anecdote des deux Goya<sup>49</sup> dans *Dix heures et demie*, n'ayant aucune incidence sur le récit, ne sert pas l'intrigue – aussi mince soit-elle – à proprement parler. La réplique suivante de Claire n'aurait donc pas sa place dans l'économie du texte, et contreviendrait au principe de coopération en violant la loi de pertinence :

Il [Pierre] parle des deux Goya qu'il serait dommage de ne pas voir.  
 – Sans cet orage, nous les aurions oubliés, dit Claire.  
 Elle l'a dit comme autre chose et cependant comme jamais encore elle ne l'eût dit avant ce soir. (DH – 32)

---

<sup>46</sup> Ces lois seraient à la fois générales (selon la conception globale que l'on a d'un « récit ») et spécifiques à chaque récit – qui construit sa logique propre. Concernant les lois générales, Sarraute mentionne en effet que les techniques issues de la tradition « ont fini par constituer un système de conventions et de croyances très solide, cohérent, bien construit et bien clos : *un univers ayant ses lois propres* et qui se suffit à lui-même. » Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 96. Nous soulignons.

<sup>47</sup> « Que votre contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis. » Grice mentionne justement que cette violation peut mener à des dérives interprétatives « en pensant par exemple qu'il y a une raison particulière à un tel excès d'information. » Dans le cas de l'implicite et de la monstration, cette transgression est évidemment volontaire. Paul H. Grice (1979), art. cit., p. 61.

<sup>48</sup> Par exemple : « Judith revient. Claire aime Judith, l'enfant de Pierre. » (DH – 102) Le segment « l'enfant de Pierre » ne possède aucune pertinence informative. Cette phrase se situe à plus du deux tiers du récit; il est depuis longtemps avéré que Pierre est le père de Judith. Non pertinent sur le plan informatif, le segment participe pourtant à montrer l'intérêt de Claire pour Pierre. Aimer « l'enfant de Pierre », c'est un peu l'aimer parce que c'est son enfant. Dans cette formulation, Maria est aussi complètement évacuée de l'équation, ce que voudrait bien Claire (ce serait tellement plus simple pour elle).

<sup>49</sup> Dans l'église du village se trouvent deux (il est fait mention plus tard dans le récit de trois) œuvres de Goya que Pierre et Claire tiennent absolument à voir avant de partir.

En effet, quelle pertinence y aurait-il à « transcrire » une parole sans intérêt? Cependant, comme la narration est elle aussi réputée suivre la loi de pertinence, c'est au niveau implicite qu'il faut chercher la signification réelle de la réplique de Claire. Pour une rare fois, l'instance narrative vient donner un indice sur la raison de sa présence : la différence dans la façon de parler de Claire (quelle qu'elle soit) se fait le signe d'une agitation intérieure. De plus, elle marque, en inaugurant cette « nouvelle façon de dire », un changement chez elle. À partir de maintenant, aucune de ses paroles, aussi banales que « sans cet orage, nous les aurions oubliés », ne peut être acceptée littéralement sans en questionner la signification réelle. Le lecteur doit accroître sa vigilance, et sans cesse se demander si les paroles peuvent être prises au pied de la lettre. Si ces fameux Goya ne servent pas à faire avancer l'action du récit, ils permettent néanmoins de montrer les « événements » qui ont lieu dans l'intériorité de Claire. Adapter le principe de coopération au niveau narratif nous permet donc de mieux saisir comment le texte parvient à montrer, et ce sans dire qu'il montre.

L'idée de montrer par des « accidents » dans le texte serait fortement liée à la question de l'intériorité. Jacques Fontanille, en étudiant les liens entre émotions et discours, mentionne en effet que la « dimension émotionnelle [...] pourrait être décrite comme l'ensemble des phénomènes de désynchronisation du discours : irruption, soudaineté, explosion [...]»<sup>50</sup>. Le discours possède une certaine rythmique, un certain « tempo » que la « présence d'émotion » vient briser :

le tempo, en tant que forme du contenu, g[ère] les variations d'intensité de la dimension passionnelle, [...] les modulations locales du tempo corresponda[nt] à des phases passionnelles spécifiques<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Jacques Fontanille (1993), art. cit., p. 15.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 18.

C'est donc la rupture du texte – qu'on la conçoive d'un point de vue logique ou rythmique – qui annonce que, possiblement à tout le moins, quelque chose est en train de se montrer. Concrètement, on pourrait dire que le lecteur est amené à produire des inférences lorsqu'il ressent une certaine étrangeté dans le discours. Dans le cas de *Dix heures et demie du soir*, cette impression de rupture est fréquente, notamment dans les passages dialogués. Par exemple, dans ce bref échange entre Maria et Claire,

- Pierre est allé payer l'hôtel, dit-elle [Claire]. Et puis on s'en va.
- Que tu es belle, dit Maria. Claire, tu es bien bien belle. (DH – 101)

on remarque que Maria ne respecte pas l'ordre de la conversation. Après l'affirmation de Claire, sa réponse ne correspond pas au registre attendu<sup>52</sup>. Cet émerveillement sur la beauté de Claire apparaît hors sujet, contrevenant ainsi à ce que Ducrot nomme le « principe de pertinence<sup>53</sup> » (par rapport à la réplique de Claire, la sienne est impertinente). En utilisant la terminologie de Grice, on pourrait dire que la réplique de Maria contrevient à la maxime de relation : « Parlez à propos<sup>54</sup>. » De plus, la répétition de la proposition, de même que le redoublement du « bien », ne respecte pas le principe d'économie<sup>55</sup> (ou la maxime de quantité). Explicitement, la réplique de Maria n'a donc pas de pertinence. Cependant, comme on considère – tout comme Claire – que Maria continue malgré tout de respecter le principe de coopération, il faut envisager la potentielle présence d'une signification implicite. C'est en replaçant la réplique dans le contexte général du récit, où l'aventure entre Claire et Pierre obsède Maria, qu'elle devient plus claire. En rendant compte de la beauté de son amie, Maria

---

<sup>52</sup> Elle aurait dû affirmer qu'elle avait compris ou, à tout le moins, continuer la conversation dans la même voie.

<sup>53</sup> Oswald Ducrot (1979), « Les lois de discours », *Langue française*, vol. 42, n° 1, p. 29.

<sup>54</sup> Paul H. Grice (1979), art. cit., p. 61. Corolairement, la réplique de Maria va aussi à l'encontre de la maxime de modalité : « Évitez d'être ambigu. » (p. 61)

<sup>55</sup> Cela montre bien le « faisceau de caractéristiques » contribuant à la monstration dont parle Micheli (voir note 77). Il n'y a pas un signe unique venant indiquer à coup sûr la présence d'implicite, mais un ensemble de signes qui, mis ensemble, permettent de faire un calcul interprétatif juste.

implicite qu'elle comprend, au fond, pourquoi Pierre est attiré par elle. Cette beauté est si resplendissante<sup>56</sup> que le désir de Pierre devient presque un impératif.

Le lecteur est donc amené à faire les mêmes déductions que Claire devant les paroles de Maria en les considérant strictement sur le plan diégétique (comme si elles n'étaient pas subordonnées à la narration). Conjointement, il infère aussi une hypothèse sur la raison de ces paroles dans l'ordre de la narration, cela en regard des lois qui sous-tendent le récit. Dans l'exemple précédent, l'instance narrative, en reproduisant l'échange sans pallier son incongruité par un commentaire métadiscursif, viole, elle aussi, ses propres lois de récit. Ainsi, sur le plan narratif, la réplique de Maria vient faire écho à ce qu'elle s'imagine des mots prononcés par Pierre à Claire : « Que tu es belle, Dieu que tu l'es. » (DH – 44) Ce faisant, le récit montre un personnage qui cautionne d'une certaine façon ce nouvel amour. Les paroles se rattachent ainsi à l'ensemble du texte. C'est en effet ce déchirement chez Maria (entre le malheur d'être trompée et l'irrévocabilité de la situation), constituant le nœud implicite du récit, qui essaie de se montrer ici.

Dans cet exemple, on voit comment vont de pair la monstration sur le plan diégétique et celle produite par la narration. À travers cette « approbation » implicite de Maria se dessine, plus largement sur le plan narratif, un personnage déchiré par des sentiments contraires, un personnage dont l'intériorité n'est ni uniforme ni cohérente. En outre, cela montre une certaine absence de Maria au présent, absence qui renvoie à son obsession de l'adultère. Sa transgression de certaines lois conversationnelles montre qu'elle est souvent absorbée dans ses pensées, qu'elle a constamment la tête ailleurs.

---

<sup>56</sup> Le texte nous en donne d'ailleurs plusieurs autres indices : « Lorsque le garçon revient à leur table il s'adresse à Claire, à la beauté de Claire, et s'arrête pour la regarder encore une fois qu'il a parlé. » (DH – 31); « Claire, ce fruit si beau de la lente dégradation de leur amour. » (DH – 67)

Ainsi, la monstration dans le narratif se fonde sur la connaissance du lecteur des lois, à la fois conversationnelles (qu'il partage avec les personnages) et « de récit ». La compétence rhétorico-pragmatique se déploie dès lors sur les deux plans. À partir de ce principe de base, la monstration peut encore se déployer et s'actualiser de diverses manières. Les stratégies concrètes utilisées pour montrer demeurent variées d'un cas à l'autre. Dans la partie suivante, nous regarderons deux manières de négocier la monstration dans le roman : à travers la production d'écrans et à travers la manipulation du contexte de communication.

## 2. MONTRER DANS LE NARRATIF. DEUX APPLICATIONS

### 2.1 L'ÉCRAN SYMBOLIQUE

Ainsi, dans le contexte de la monstration, la signification réelle d'un énoncé, d'un point de vue autant diégétique que narratif, ne se trouve pas dans la conversation, mais se dissimule dans la sous-conversation. Cela étant, il demeure nécessaire de considérer le contenu propositionnel des énoncés, ce qu'ils disent explicitement. Autrement dit, lorsque vient le temps de saisir l'implicite conversationnel, il faut prendre en compte ce *à travers quoi* il s'exprime.

Pour les personnages de *Dix heures et demie du soir*, il est impossible (à cause de la situation, mais aussi, surtout dans l'optique qui est la nôtre, de la nature de ce qui est à transmettre) de s'exprimer directement. Cependant, étant contraints de demeurer ensemble<sup>57</sup>, ils doivent pourtant parler. Ils parlent donc. Les échanges concernent toujours les petits événements du quotidien : on bavarde à propos de la météorologie, des détails du voyage, de

---

<sup>57</sup> Leur situation s'apparente en effet à un huis clos. Le voyage, et à plus forte raison l'orage, les oblige à rester ensemble, toujours près l'un l'autre.



faits divers, etc. Cela a pour effet de produire des dialogues qui ne sont pas directement significatifs (ce genre de conversation ayant, en soi, peu d'intérêt). Toutefois, ceux-ci ne sont pas futiles pour autant : à travers ces sujets triviaux se représente quelque chose qui va bien au-delà. Comme le mentionne Anna Ledwina : « Les mots n'expriment pas la véritable communication, ils ne retransmettent pas une information précise, mais leur échange sert à prendre conscience des fantasmes, des désirs plus ou moins conscients<sup>58</sup>. » Cette parole problématique n'est d'ailleurs pas exclusive à *Dix heures et demie du soir*. Nicolas Xanthos souligne, à propos des *Petits chevaux de Tarquinia*, que

[d]ans l'univers fictionnel des *Petits chevaux*, les actes commis, les gestes posés et les paroles échangées ne valent pas tant pour eux-mêmes que pour les passions et affections discrètes dont ils se font les signes inlassables<sup>59</sup>.

Ainsi, comme dans la perspective de Flahault, toute parole engendre une production de sens implicite et informe sur l'intériorité des personnages, cela indépendamment de la volonté du locuteur. Toutefois, la production d'implicite peut aussi être intentionnelle<sup>60</sup>. Dans une visée stratégique, les personnages vont alors délibérément tenter de montrer.

Une des façons d'y arriver est de passer par un autre objet. Pour ce faire, les échanges se portent sur un objet quelconque qui permet alors aux personnages de parler à travers lui de ce qui les obsède : un autre personnage, une autre situation, une autre histoire que la leur. Ces « matières à discussion » permettent d'aborder de biais la question de l'intériorité.

---

<sup>58</sup> Anna Ledwina (2011), « L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable », *Synergies Pologne*, n° 8, p. 24.

<sup>59</sup> Nicolas Xanthos (2004), art. cit. p. 80.

<sup>60</sup> Un énoncé peut « vouloir dire » implicitement de deux manières. Reprenant l'idée de Ducrot, Kerbrat-Orecchioni affirme : « “vouloir-dire” p, c'est, pour un énoncé, signifier p [indépendamment de l'intention du locuteur]; mais “vouloir dire” p (et l'auxiliaire prend alors son sens fort), c'est pour un locuteur avoir l'intention délibérée de transmettre à autrui l'information p. » (I – 21)

Dans l'œuvre durassienne, on retrouve plusieurs cas de ce « jeu de renvois obliques<sup>61</sup> ». C'est le cas par exemple dans *Moderato cantabile*, où l'histoire d'un meurtre devient l'alibi pour Anne Desbaresdes et Chauvin de parler et, ainsi, dévoiler leur désir l'un pour l'autre. Cette idée recoupe la notion d'écran symbolique développée par Martine L. Jacquot, écrans « devant lesquels les personnages évoluent, derrière lesquels ils se cachent ou sur lesquels ils se reconnaissent<sup>62</sup> ».

Les écrans peuvent notamment permettre de dépasser les limites superficielles qu'impose le contexte communicationnel. Dans l'extrait suivant, qui se situe au tout début de *Dix heures et demie du soir*, Maria boit dans un bar avec un client, pendant que Pierre et Claire l'attendent à l'hôtel :

Maria veut boire. Il commande les manzanillas sans faire de remarques. Lui aussi en prendra.

– C'est mon mari qui a voulu de l'Espagne pour les vacances. Moi j'aurais préféré ailleurs.

– Où?

– Je n'y ai pas pensé. Partout à la fois. Et en Espagne aussi. Ne faites pas attention à ce que je dis. Au fond, je suis bien contente d'être en Espagne cet été. (DH – 13)

Un peu plus loin, un ami du client vient les rejoindre :

L'ami du client offre un verre de manzanilla à Maria. Elle accepte. Depuis combien de temps est-elle en Espagne? Neuf jours, dit-elle. L'Espagne lui plaît? Bien sûr. Elle connaissait déjà.

– Il faut que je rentre, dit-elle. Avec cet orage, on ne sait pas où aller. (DH – 17)

On devine que les deux hommes portent un certain intérêt pour Maria (et Maria, dans une certaine mesure, pour le premier). Le cas d'une rencontre dans un bar, bien que cliché, illustre la nécessité de passer par un écran. En effet, il existe une série de règles tacites voulant qu'on ne parle pas directement de son intérêt à un inconnu. Il faut donc trouver un prétexte pour

---

<sup>61</sup> Nicolas Xanthos (2004), art. cit., p. 81.

<sup>62</sup> Martine L. Jacquot (1995), *op. cit.*, p. 142.

aborder la personne en question. Ici, c'est à travers la discussion autour du voyage en Espagne qu'il devient possible de le faire. Les deux hommes s'intéressent à un sujet qui n'a pas lieu de les intéresser, laissant voir leur intérêt pour leur interlocutrice. De même, la façon d'en parler est aussi révélatrice. L'ambivalence de Maria dans le premier extrait souligne une sincérité plus grande, montrant ainsi plus d'intérêt au client qu'à son ami, à qui elle se contente de donner des réponses convenues et expéditives.

Cet exemple, bien que simple, permet tout de même de saisir la notion de « passer par » sur le plan de la diégèse, c'est-à-dire entre les personnages. Jusqu'à un certain point, cette monstration a lieu dans chaque conversation, fictive comme réelle. Cependant, c'est sur le plan de la narration, lorsque l'on touche à la limite profonde, que l'écran prend toute son ampleur et qu'il devient proprement symbolique. Gabrielle Frémont, en étudiant certains procédés durassiens, évoque une idée semblable à celle exprimée par Jacquot :

*la substitution personnage-temps-lieux : sur l'axe métaphorique cette fois, il y a identification précaire entre tout et tous, identification qui multiplie le sens et prête à une interprétation indéfinie [...]»<sup>63</sup>.*

L'écran symbolique, fonctionnant comme un dispositif médiateur, permet de montrer à travers le lien métaphorique qui s'installe cette intériorité que le récit n'exprime pas directement. Ainsi, dans *Dix heures et demie du soir en été*, c'est notamment Rodrigo Paestra, avec son histoire, qui devient l'un de ces « lieux d'une transposition<sup>64</sup> » employé par l'instance narrative pour chercher à montrer Maria. Maria et lui « se ressemblent, se reflètent, leur altérité étant le signe de leur convergence<sup>65</sup> ». Maria et Paestra sont les époux trompés d'un couple brisé, défaits par la douleur. Ils sont tous les deux éjectés de la nouvelle relation que commence leur époux. Le drame que vit Maria se reflète chez – et par – Paestra, alors

---

<sup>63</sup> Gabrielle Frémont (1983), « L'effet Duras », *Études littéraires*, vol. 16, n° 1, p. 115.

<sup>64</sup> Martine L. Jacquot (1995), *op. cit.*, p. 142.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 159.

qu'il « vient de vivre la même exclusion, la même douleur, le même isolement à l'extérieur du nouveau couple<sup>66</sup> ». Ainsi, dans les conversations où est évoqué le geste de Paestra, il se déploie un écran sur lequel se montre, symboliquement, distordu, le récit même de *Dix heures et demie du soir en été*.

Paestra forme avec sa femme assassinée le « couple intercesseur<sup>67</sup> » souvent présent dans l'œuvre durassienne. Occupant une position structurale analogue dans leur récit propre, l'histoire de Paestra est utilisée par la narration, à travers les dialogues, pour montrer quelque chose de celle de Maria. Son geste démesuré, signe de la violence avec laquelle il vit le sentiment amoureux, devient l'image, sur l'écran symbolique, de ce que peut aussi ressentir Maria.

Le concept de monstration est souvent mis en parallèle avec le cinéma, où l'opposition entre la voix (le dire) et l'image (le montrer) est plus évidente<sup>68</sup>. Utilisant cette comparaison, Marie-Chantal Killeen parle, chez Duras, de « l'assemblage de *deux* supports distincts<sup>69</sup> » dont la fusion est impossible, la parole ne pouvant jamais coïncider avec ce qui est montré. Julia Kristeva mentionne quant à elle la double identité artistique de Duras (femme de lettres et de cinéma) en suggérant que son travail de l'image est venu pallier l'insuffisance du langage : « À cette exagération silencieuse ou précieuse de la parole, à sa défaillance tendue en corde raide sur la souffrance, vient suppléer le cinéma<sup>70</sup>. » Glissant du travail concret de l'artiste à l'idée conceptuelle d'une distinction entre montrer (par l'image) et dire (par la voix), Kristeva affirme en fait que le recours à l'image dans le texte permet de redéployer

---

<sup>66</sup> *Id.*

<sup>67</sup> Marie-Chantal Killeen (2011), *op. cit.*, p. 206.

<sup>68</sup> Le langage de l'image n'étant pas construit à partir de la langue parlée et écrite, comme c'est nécessairement le cas dans le roman.

<sup>69</sup> Marie-Chantal Killeen (2011), *op. cit.*, p. 210.

<sup>70</sup> Julia Kristeva (1987), « La maladie de la douleur », *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio), p. 234.

toute une palette de signification étendue : « Recourir à la représentation théâtrale, mais surtout à l'image cinématographique, conduit nécessairement à une profusion immaîtrisable d'associations [...] <sup>71</sup>. » Pour Kristeva, l'écran – symbolique comme réel – permet une « reduplication » de la dimension émotive, qui serait l'équivalent d'un « passage par » :

ce *no man's land* d'affects endoloris et de paroles dévalorisées qui frise le zénith du mystère [...] n'est pas dépourvu d'expression. Il a son langage propre : la *reduplication*. Il crée des échos, des doubles, des semblables qui manifestent la passion ou la destruction telle que la femme endolorie n'est pas en mesure de la parler [...] <sup>72</sup>.

En parlant des personnages d'Anne-Marie Stretter et de la mendiante dans *Le vice-consul*, elle présente une façon de montrer les personnages tout à fait similaire à *Dix heures et demie du soir* :

les images des deux femmes se confondent, et l'univers éthéré d'Anne-Marie Stretter acquiert une dimension de folie qu'il n'aurait pas aussi fortement sans l'empreinte sur lui de l'autre rôdeuse <sup>73</sup>.

De même, l'univers de Maria se confond à celui de Paestra afin d'acquérir une dimension qu'il n'aurait pas eue autrement. Dépassant les ruses de la conversation ordinaire, cette façon qu'a l'instance narrative de redupliquer la situation pour mieux la montrer vient permettre d'étendre un réseau de signification plus large. L'écran apparaît donc comme une manière de témoigner d'un indicible en court-circuitant une parole où le contenu propositionnel se voudrait plus immédiat <sup>74</sup>.

Dans le cas de *Dix heures et demie du soir*, les écrans sont multiples et enchevêtrés. On retrouve une série de liens métaphoriques ou symboliques entre plusieurs éléments

---

<sup>71</sup> *Id.*

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>74</sup> Ce genre de substitutions métaphoriques est fréquent dans l'œuvre de Duras, notamment lorsqu'il est question du couple et de la relation amoureuse. Outre le cas de *Moderato cantabile* et du *Vice-consul*, on peut penser, pour ne nommer que ceux-là, à la relation entre Tatiana Karl et Jacques Hold dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (venant refléter le « ravissement » de Lol), ou bien, dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, à l'obsession de l'homme pour la relation passionnelle qu'entretient la femme qui dort chez lui chaque nuit.

évoqués par les personnages au fil de leur conversations qui viennent « s’entre-signifier », produisant une monstration étendue mais laborieuse à démêler de la situation de l’adultère. Si le crime de Rodrigo Paestra est l’élément le plus évident par lequel passe le texte pour montrer, ce n’est pas le seul : l’orage, la chaleur, la ville de Madrid y participent aussi<sup>75</sup>. Dans le même ordre d’idées, Raphaël Micheli affirme que la monstration du sentiment, sur le plan linguistique, se saisit selon un principe de multiplicité. En effet, l’interprétation « aura tendance à exploiter un *faisceau de caractéristiques*<sup>76</sup> (plutôt qu’une caractéristique prise isolément)<sup>77</sup> ». Ainsi, *montrer* relève de la mise en place d’un ensemble d’éléments divers qui, en tant que tout, permet d’arriver à un résultat global.

Les inférences ainsi produites par le recours à l’écran conservent une grande part d’indétermination. En effet, la mise en relation entre les éléments serait quelque chose de l’ordre d’une « symbolique lâche », où le sens qui en découle dépasserait l’analogie stricte fonctionnant sur le mode de la logique formelle. Comme le mentionne Kerbrat-Orecchioni, la logique naturelle, à l’œuvre dans les processus d’inférence et de monstration, fonctionne différemment de la logique formelle<sup>78</sup>. C’est le cas avec l’écran symbolique, où « toute analogie suggère que la similitude entre x et y s’étend bien au-delà des propriétés explicitement mentionnées, ou manifestement sous-entendues » (I – 172). Il ne s’agit donc

---

<sup>75</sup> Ils sont d’ailleurs tous interreliés. Parce qu’elle est la ville où leur union sera possible, Madrid symbolise le rapprochement des deux amants et le moment où Maria sera trompée pour de bon. L’orage, qui retarde l’arrivée à Madrid – et donc l’union des amants –, occasionne la rencontre avec Paestra, à qui Maria s’identifie. La chaleur, quant à elle, revient avec le soleil et signe, en même temps que la mort du meurtrier, la reprise du voyage vers Madrid. Cet entrelacement vient mettre en relation, d’une part le beau temps, Madrid, et l’adultère; de l’autre l’orage, la nuit, Paestra et Maria. D’ailleurs, Maria est fatiguée tout le jour mais, « le soir, jamais. » (DH – 146)

<sup>76</sup> La syntaxe, le lexique, les marques de ponctuation, etc.

<sup>77</sup> Raphaël Micheli (2013), « Esquisse d’une typologie des différents modes de sémiotisation verbale de l’émotion », *Semen* [en ligne], n° 35, § 26.

<sup>78</sup> « les opérations “logiques” auxquelles se livrent les langues naturelles n’ont que peu de rapport avec celles que régleme la logique formelle [...] » (I – 170).

pas de produire une mise en abyme rigoureuse, où l'histoire de Paestra serait la « même » que celle de Maria. Le lecteur se retrouve plutôt devant cette « interprétation indéfinie » dont parle Frémont. En effet, nous croyons qu'il faut considérer les « correspondances internes<sup>79</sup> » comme des éléments venant se connoter, se nuancer, plutôt que des équivalences précises et définies. Contrairement à l'exemple du bar, cette « méthode » de monstration est beaucoup plus délicate à expliciter, autant dans son fonctionnement que dans ce qu'elle véhicule. La première raison de cette ambiguïté est que l'instance narrative ne vient jamais confirmer ce qu'elle sous-entend, à savoir l'existence d'un lien métaphorique entre une réalité et « son écran » permettant de l'exprimer. Il ne s'agit donc jamais d'une comparaison à proprement parler. En se gardant de spécifier la nature de l'analogie, la narration se contente de placer les éléments en relation de contigüité<sup>80</sup>.

L'indétermination qu'on retrouve dans le processus de monstration semble précisément ce qui lui permet d'acquérir une profondeur particulière pouvant prétendre dépasser le langage ordinaire. Par conséquent, ce qui se *montre* dans les textes ne peut jamais tout à fait se *dire*. On peut expliciter ce qui est montré (comme nous le faisons ici), mais on n'arrivera jamais à traduire toutes les nuances qu'engendre la monstration. Kerbrat-Orecchioni va dans le même sens en posant l'idée du *flou* de l'implicite : « une inférence n'est jamais l'exact

---

<sup>79</sup> Dans son article, Lintvelt trace une série d'équivalences : « Maria : Pierre = Claire : Pierre / Maria : Pierre + Claire = Rodrigo : épouse + Perez / Maria + Rodrigo : Pierre = Pierre + Claire : Maria ». Si elles demeurent vraies, il nous semble que le sens qui en découle n'est pas, lui, aussi direct. Jaap Lintvelt (1978), « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *Littérature*, vol. 29, n° 1, p. 51.

<sup>80</sup> Kerbrat-Orecchioni, en parlant des techniques associatives qu'on retrouve dans la « logique naturelle », mentionne que les structures juxtapositives et coordinatives créent des relations logiques qui « débordent » la logique formelle : « toute analogie suggère que la similitude entre x et y s'étend bien au-delà des propriétés explicitement mentionnées, ou manifestement sous-entendues » (I – 172). Le même mécanisme semble se produire au niveau narratif. Ainsi, l'analogie entre Maria et Rodrigo Paestra semble aller bien au-delà des équivalences structurelles évidentes évoquées plus haut.

équivalent de sa traduction en termes explicites, parce qu'elle s'énonce sur le mode du *flou* » (I – 342). Plutôt que de voir le flou comme une critique faite à l'égard de l'implicite (comparativement à la « netteté » de l'explicite), il faudrait plutôt le considérer comme un mode d'expression différent, permettant peut-être – du moins c'est l'hypothèse de ce mémoire – de présenter le réel d'une façon nouvelle, autrement que par ce qui se définit « clairement », en créant « une sorte de polysémie inédite » (I – 229). Dès lors, le flou de l'implicite est au contraire ce qui lui donne son efficacité. Dans l'exemple présenté plus haut, ce qui se montrait était, certes, quelque chose qui avait à voir avec l'intérêt du client et de son ami pour Maria, mais pas tout à fait non plus. C'était plus nuancé, moins catégorique (le terme « intérêt » caractérisant mal cette attraction particulière). Ainsi, même si « le discours implicite [...] par définition transgress[e] les règles de clarté et d'économie » (I – 229), il n'est pas superflu, simple ornement ou caprice esthétique.

## 2.2 LE COTEXTE

Alors que le groupe a repris sa route vers Madrid, où l'adultère sera très vraisemblablement consommé, Maria affirme dans la voiture : « Je t'aimerai toujours, Claire. » (DH – 127) Comme tel, l'énoncé de Maria n'est pas explicitement pertinent. Rien ne justifie cette déclaration venant briser le silence dans l'habitacle. Le cotexte vient pourtant rétablir la pertinence de l'énoncé. En effet, le paragraphe qui le précède fait état des pensées de Maria, alors qu'elle imagine la nuit à venir entre Claire et Pierre. Dès lors, c'est par rapport à cette situation que doit se lire son énoncé : je t'aimerais toujours, Claire, *malgré ce qui s'apprête à se dérouler entre mon mari et toi*. Les réponses paraverbales des deux amants viennent d'ailleurs corroborer cette interprétation : « Claire se retourne et ne sourit pas à Maria. Pierre ne se retourne pas. Un silence se fait dans la Rover. » (DH – 127-128) Le



comportement de Claire montre qu'elle a compris la signification implicite de l'énoncé de Maria (ce genre de compliments réclamant un remerciement ou, à tout le moins, qu'on prenne la peine de sourire). Rien ne justifie un accueil si froid de sa part, si ce n'est que Claire comprend le sous-entendu de Maria et qu'elle le voit comme une critique potentielle. Ces réactions, en plus du silence qui suit dans la voiture, montrent bien que, malgré que le sens de la phrase de Maria se fasse sur le mode de l'implicite, sa compréhension n'en est pas moins évidente, éclatante, pour les interlocuteurs. Quant au lecteur, c'est l'exposition de ce contexte de communication qui vient lui permettre de refaire les mêmes inférences que les personnages, et ainsi saisir la signification réelle de l'échange. Sur le plan narratif, c'est souvent en montrant ce qu'il y a *autour* d'un énoncé qu'on peut en saisir toute la portée.

La parole orale réelle n'est pas uniquement constituée d'un énoncé, mais se caractérise par une « coexistence simultanée d'une pluralité de type paradigmatique dont les éléments constitutifs s'imbriquent » (PR – 41) et qui participe à l'acte communicationnel. À un énoncé se greffe ainsi toute une série d'éléments extérieurs (prosodique et posturo-mimo-gestuel<sup>81</sup>), mais aussi « internes » à chacun des participants de l'échange (compétences idéologique et culturelle, déterminations psy-<sup>82</sup>, dimension émotionnelle, etc.). À cela, on peut aussi ajouter les éléments constituant l'univers de discours : les « aspects spatio-temporels physiques, la connaissance qu'en ont les interlocuteurs ou l'idée qu'ils s'en font<sup>83</sup> », de même que « les

---

<sup>81</sup> Raphaël Micheli (2013), art. cit., §1.

<sup>82</sup> Ces éléments, tirés de PR – 58-59, sont eux-mêmes inspirés des termes du schéma établi par Kerbrat-Orecchioni dans (1980), *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, p. 19.

<sup>83</sup> Maurice Van Overbeke (1980), « Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine », H. Parret (éd.), *Le langage en contexte : études philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam, John Benjamins B. V., p. 398., cité dans PR – 54.

événements déterminants qui ont précédé<sup>84</sup> ». Ces divers éléments constitutifs de la parole orale établissent ainsi le contexte général d'un énoncé.

Cependant, ce « tout » simultané de la parole est impossible à reproduire dans un texte.

Il doit être fractionné afin de se conformer à la nature syntagmatique de l'écrit. En effet,

le scriptural fragmente et défait ce conglomerat afin de lui imposer une linéarité graphique : désormais le suprasegmental et le situationnel précéderont ou suivront le segmental, selon l'axe de la successivité. (PR – 41)

Il devient intéressant de considérer ce fait dans la perspective où le contexte joue un « rôle positif dans le processus d'engendrement du contenu implicite. » (I – 26) Si l'on considère que c'est par rapport au contexte que les inférences s'actualisent<sup>85</sup>, la mise en forme des divers éléments de la parole devient un régulateur de la production d'implicite. C'est donc à l'instance narrative qu'est déléguée la tâche d'exprimer le contexte (par son arrangement linéaire dans le cotexte) et, ce faisant, de déterminer quels implicites peuvent ou non s'actualiser et avec quel degré d'assurance. Ce qui se montre dans la parole des personnages devient ainsi un choix narratif, et non plus d'ordre diégétique. Selon ce que la narration « décide » de présenter du contexte<sup>86</sup>, de même que la façon dont elle le fait, les paroles des personnages ne vont pas signifier ni montrer les mêmes choses. L'expression du contexte nous donne une autre preuve qu'une parole actorielle n'est jamais indépendante de sa

---

<sup>84</sup> *Id.*

<sup>85</sup> Au contraire des présupposés qui sont contenus « en langue » et qui n'ont pas besoin du contexte pour être saisis, « les sous-entendus ont au contraire besoin pour s'actualiser véritablement de confirmations cotextuelles ou contextuelles, sans lesquelles ils n'existent qu'à l'état de virtualité latente » (I – 40-41). La question de la monstration se rapporte ainsi plus aux sous-entendus qu'aux présupposés. Pour une analyse approfondie de la distinction entre présupposés et sous-entendus, voir le chapitre « Le statut des contenus implicites » dans I – 13-157.

<sup>86</sup> On ne peut pas réaliser de description exhaustive d'un événement ou d'une situation. Dans son ouvrage *Comment on écrit l'histoire*, Paul Veyne affirme en effet qu'un événement est impossible à totaliser. La raison en est qu'un événement n'est pas un objet consistant, mais « un découpage que nous opérons librement dans la réalité » Paul Veyne (1978), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil (Points), p. 57. L'Histoire – avec une majuscule – n'existe pas; il n'existe que des « histoires de... ». En ce sens, faire le récit, même fictif, d'une situation ou d'un événement implique nécessairement de faire des choix : « Il est impossible de décrire une totalité et toute description est sélective [...] » *Ibid.*, p. 54. À noter que dans la quatrième partie nous appellerons « réel » ce que Veyne nomme « réalité ».

médiation dans le texte. Elle se subordonne à la parole narrative qui en oriente la réception.

Ainsi,

la nature des conventions romanesques permet au narrateur de manipuler, à des degrés plus ou moins perceptibles, la forme, le contenu, les implicites de la parole actérielle pour qu'elle coïncide parfaitement avec les exigences diégétiques et idéologiques de l'œuvre [...]. (PR – 42)

La contingence du réel n'existe pas dans le texte. Même lorsqu'un récit semble rapporter des événements – ou des paroles – banals sans but apparent, cela demeure toujours une mise en forme qui s'oriente vers un but. Il ne faut donc pas perdre de vue cette perspective plus large sur la monstration. Derrière ce que les personnages semblent se montrer, il y a un choix de la narration cherchant à exprimer quelque chose de l'univers mis en scène.

## 1<sup>er</sup> PHÉNOMÈNE : MANIPULATION ET RESTRICTION DU CONTEXTE

Cette prise en charge par la narration a deux implications quant à la question de la monstration. La première est que, comme nous l'avons déjà mentionné, ce qui se montre dans les dialogues – ce qui peut être interprété par le lecteur – devient une décision de l'instance narrative. En manipulant le contexte, c'est à elle que revient le choix de rendre plus ou moins important l'apport de la monstration dans le processus de signification globale, de même que son degré d'évidence. Ainsi, selon les choix cotextuels, le « calcul interprétatif » (I – 39) d'un même élément montré peut s'avérer épineux comme élémentaire. À ce propos, même dans le cas où il demeure une incertitude face à ce qui est montré, cette ambivalence participe aussi à la signification. Le flou de l'implicite, c'est aussi celui-là.

La transition du contexte au cotexte a ceci d'intéressant qu'elle vient nécessairement mettre par écrit (plus ou moins explicitement) ce qui, dans une parole orale, demeure de l'ordre de l'implicite. C'est notamment le cas pour ce qui est de la dimension émotionnelle,

où « tout se passe comme si le romanesque s'arrogeait le droit de démasquer les implicites compétienciels afin que soient mises en relief des couches psycho[logiques] normalement inexprimées, voire inexprimables. » (PR – 60) En venant « rendre explicites certains traits énonciatifs seulement présumés dans une conversation véritablement orale » (PR – 60), l'instance narrative infléchit la lecture qui doit être faite de la parole des personnages, déterminant l'interprétation qui doit prévaloir<sup>87</sup>.

Au contraire, dans *Dix heures et demie du soir*, l'instance narrative s'abstient de clarifier l'intériorité des personnages. Tout est à montrer. Plutôt que de suppléer au contexte conversationnel en en proposant une description et une explication, le texte s'en tient à l'essentiel. Ainsi, il ne se risque pas à expliciter ce qui, dans une vraie conversation, est de l'ordre de l'implicite. Cherchant à conserver une certaine neutralité, il se contente d'indiquer les éléments nécessaires à la compréhension, préconisant les éléments concrets (extérieurs et visibles comme des gestes ou des regards) plutôt qu'abstraits (la dimension émotionnelle ou le rapport à l'autre). Ainsi, le travail d'inférence nécessaire pour saisir la dimension émotionnelle des paroles doit encore être réalisé par le lecteur, cela à partir d'une quantité d'informations minimale.

Dans un récit de facture plus traditionnelle<sup>88</sup>, l'un des lieux propices à l'expression de la dimension émotionnelle est l'incise. En indiquant l'intonation avec laquelle doivent se lire les répliques (maugréa-t-il, s'indigna-t-il, bafouilla-t-il, etc.), on vient indiquer sa teneur

---

<sup>87</sup> Sarraute évoque ce même « empiètement » de la narration sur le dialogue. Parlant de l'analyse faite par les romanciers de la psychologie de leurs personnages, elle affirme : « elle tend à apporter aux lecteurs ce qu'ils sont en droit d'attendre du romancier : un accroissement de leur expérience non pas en étendue [...], mais en profondeur. » Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 113.

<sup>88</sup> Qui se permet de *dire* l'intériorité des personnages.

émotionnelle. Participant à ce que Sandrine Vaudrey-Luigi nomme la « belle langue<sup>89</sup> », cette manière de pratiquer l'incise fait partie de ces « règles de la langue [qui sont censées] assurer la lisibilité de l'œuvre<sup>90</sup> ». Au contraire, « la présence d'une incise neutre » (PR – 149) a pour effet de laisser planer une ambiguïté sur le sens des répliques :

la prédominance quantitative frappante de l'incise « dire » rend potentiellement ambigu, et souvent atone, tout énoncé dont les virtualités illocutoires ne sont pas réduites par un indice dialogal [...] ou par un éclaircissement diégétique supplémentaire. Il s'ensuit que nous avons affaire à un véritable procédé littéraire qui vise à laisser planer des doutes quant à la signification globale des énoncés [...] (PR – 149).

Si Lane-Mercier fait ici référence à *Moderato cantabile*, il en est de même dans *Dix heures et demie du soir*, où le « dit-X » est omniprésent<sup>91</sup>. En l'absence des incises attendues<sup>92</sup>, c'est au lecteur de trouver la prosodie des répliques et, par conséquent, d'inférer la valeur illocutoire de ces dernières.

Dans des textes où la monstration occupe une place importante, l'instance narrative refuse de venir chapeauter le monde diégétique en lui donnant une signification définitive. La narration ne construit pas de rapport de corrélation direct entre l'énoncé et le contexte qu'elle expose, mais se contente de les faire coexister dans l'ordre du texte. Par exemple, dans *Dix heures et demie du soir*, l'effet d'une parole sur l'autre est rarement mentionné. De plus, ces informations sont le plus souvent réduites au minimum, laissant ainsi beaucoup de

---

<sup>89</sup> C'est-à-dire « un idéal français littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, où les critères de clarté et de sobriété sont effectivement à l'œuvre ». Sandrine Vaudrey-Luigi (2013), *La langue romanesque de Marguerite Duras*. « Une liberté souvenante », Paris, Classiques Garnier, p. 18.

<sup>90</sup> *Id.*

<sup>91</sup> L'importante répétition du syntagme souligne cette utilisation quasi systématique de l'incise neutre. Selon une recension faite par Éric Lysøe, le verbe dire, sous ses différentes conjugaisons, est le 6<sup>e</sup> terme le plus fréquent dans le roman (après « être » et ses conjugaisons, les pronoms masculins de la 3<sup>e</sup> personne du singulier, les pronoms féminins de la 3<sup>e</sup> personne du singulier, les adjectifs possessifs de la 3<sup>e</sup> personne du singulier et « Maria »). Éric Lysøe, « Marguerite de la Nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix Heures et demie du soir en été* » [en ligne], p. 3.

<sup>92</sup> Nous avons tous une idée de « ce qu'est un roman », basée notamment sur l'enseignement de l'histoire littéraire. Cela implique que, devant un texte narratif, nous nous attendons à retrouver les caractéristiques propres à notre conception du roman (notamment des traits de « belle langue »). Il s'agit de ces « lois de récit » générales que nous évoquions en note 46.

« blancs » dans la situation de communication et, par conséquent, produisant des dialogues qui revêtent une certaine étrangeté<sup>93</sup>. Ainsi, la clé permettant de lever l’ambiguïté potentielle d’une parole demeure, elle aussi, montrée et non dite.

En laissant planer l’ambiguïté sur la dimension intérieure des interlocuteurs, l’instance narrative montre que l’intériorité ne peut se saisir directement et que, même supportée par une narration omnisciente (comme c’est le cas de *Dix heures et demie du soir*), la dimension émotionnelle ne trouve pas de mots pour se dire. Dans son article, Nicolas Xanthos mentionne d’ailleurs cette insuffisance du langage qui se déploie dans les textes durassiens :

En s’abstenant le plus souvent de nommer les passions des personnages [...], en évitant un discours explicatif qui accompagnerait faits et gestes et leur attribuerait une valeur ou une cause psychologique, l’instance narrative pose d’emblée l’insuffisance du langage devant ce type de réalité. Cette insuffisance se marque dans l’usage généralisé d’une stratégie de *monstration* [...]<sup>94</sup>.

Avec cet implicite « double » (sont implicites à la fois la signification de la parole actorielle et celle de la parole narratoriale), on touche ici à la limite profonde du langage. Si l’on « s’interdit de nommer ou de dire l’intériorité<sup>95</sup> » qui entoure toute production verbale, si l’on ne présente que les facettes observables de l’acte de communication, ce n’est pas tant pour produire un effet ou « faire du style », mais parce que ces « renvois indirects [...] se veulent la seule forme d’expression<sup>96</sup> » possible de l’intériorité.

---

<sup>93</sup> Parlant de l’explicitation, par l’instance narrative, des implicites contenus dans le contexte communicationnel, Lane-Mercier mentionne que c’est justement ce « procédé on ne peut plus “irréaliste” qui, paradoxalement, réussit à renforcer le réalisme dialogal et diégétique du texte. » (PR – 60) Ce pourrait justement être cette absence d’explicitation qui vient produire l’aspect parfois étrange, voire invraisemblable, des dialogues durassiens.

<sup>94</sup> Nicolas Xanthos (2004), art. cit., p. 80-81.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 81.

## 2<sup>e</sup> PHÉNOMÈNE : ÉLARGISSEMENT « INFINI » DU CONTEXTE

La régulation du contexte par l'instance narrative implique un deuxième phénomène : la frontière entre ce qui appartient au contexte de la parole et ce qui appartient au récit proprement dit s'estompe. À l'extrême, on pourrait considérer que l'entière du récit devient une grande contextualisation des paroles romanesques, venant ainsi en orienter l'interprétation<sup>97</sup>. Évidemment, ce phénomène dépasse le monde diégétique : nous avons ici affaire à un outil purement narratif.

La porosité entre récit et parole romanesque permet de joindre au contexte de celle-ci divers éléments qui y sont étrangers. Ce faisant, le contexte, tel qu'inscrit dans le texte, dépasse celui du monde diégétique. Ainsi, cet « ajout », causé par le brouillage des frontières, vient potentiellement insuffler un sens supplémentaire à la parole romanesque et lui faire montrer plus que ce qu'elle aurait exprimé (implicitement ou non) à « l'état naturel ». Cela est à penser en relation avec le concept d'écran symbolique déjà traité. En effet, les éventuelles significations produites par le rapprochement du dialogal et du récit ne sont ni toujours manifestes ni explicites : c'est précisément ici, dans cette interrelation *présente sans l'être*, que se déploie une monstration proprement narrative. Permettant de mettre différents objets en relation, cette extension du contexte est pourtant dispensée d'expliquer la nature du lien.

La question de l'adultère dans *Dix heures et demie du soir* est un exemple idéal. Le texte rapporte constamment les suppositions de Maria à propos des amants. À force, l'adultère semble venir s'immiscer dans chacune des paroles énoncées. Chaque fois que le

---

<sup>97</sup> Si prendre en compte l'entière de ce qui est raconté peut être excessif, la proximité textuelle avec une parole romanesque demeure un aspect à considérer dans l'interprétation de ladite parole. Encore une fois, il s'agit de prendre en compte la mise en forme du récit lorsque vient le temps de réfléchir au principe de pertinence.

trio discute, et ce même quand ils parlent franchement, les paroles paraissent sous-entendre quelque chose par rapport à la relation des amants. Cela a pour effet de produire des paroles toujours *lourdes*, constamment chargées d'une intensité qu'on n'arrive pas à expliquer. La parole chez Duras présente une hypertrophie constitutive. Chez elle, le langage est toujours lesté d'une signification qui l'excède – mais quoi, exactement?

Passé tout ce qu'on peut en dire, ce qui demeure dans la parole des personnages est son caractère débordant, l'impression même qu'elle contient tellement plus que ce qu'elle arrive à dire, notamment à cause du contexte « élargi ». Se faisant la seule voie d'accès à l'intériorité de l'autre, elle n'est pourtant pas évidente. Nous sommes toujours confrontés, devant la parole durassienne, à une intériorité trouble, compacte, complexe. Indicible. La parole ne sert plus à dire ce qu'on ressent, mais à faire comprendre qu'on ressent quelque chose. Et cette intériorité est toujours d'une violence, d'une intensité *in-ouïe* : elle ne peut s'entendre parce qu'elle ne peut se dire.

### 3. ANALYSE D'UN PASSAGE

Afin d'observer à l'œuvre la monstration à l'intérieur des dialogues, attardons-nous à l'une des discussions entre Maria, Pierre et Claire. Dans l'extrait, qui se situe dans le premier quart du récit, Maria vient de rejoindre Claire et Pierre dans le restaurant de l'hôtel après avoir bu plusieurs verres de manzanilla dans un café plus loin. Alors que s'impose la nécessité de demeurer au village pour la nuit<sup>98</sup>, on se questionne :

---

<sup>98</sup> Pour des raisons de sécurité, et parce que Judith et Claire ont peur de l'orage.



Pierre se penche vers Maria.  
 – Si tu y tiens vraiment, dit-il, on peut gagner Madrid ce soir.  
 Claire a entendu.  
 – Claire? demande Maria.  
 – Je ne sais pas.  
 Elle a presque gémi. Les mains de Pierre se sont tendues vers les siennes et puis, elles se sont rétractées. [...]  
 – Tu ne sais pas, Claire, ce genre d'inconvénients, tu l'ignores, des nuits blanches passées dans les couloirs des hôtels [, dit Maria].  
 – Mais si. Qui ne les connaît pas?  
 Elle se débat dans l'imagination des mains de Pierre sur les siennes, il y a quelques heures à peine, sous les yeux aveuglés de Maria. A-t-elle encore pâli? A-t-il remarqué qu'elle pâissait encore?  
 – On va rester là cette nuit, dit-il. Pour une fois.  
 Il sourit. Sourit-il jamais, autrefois?  
 – Pour une fois? demande Maria.  
 Les mains de Pierre, cette fois, vont au bout de leur course et atteignent celles de sa femme, Maria.  
 – Je voulais dire que je n'avais pas encore assez l'habitude de ces inconvénients pour les redouter au point que tu dis, Maria. (DH – 20-21)

Au premier abord, la discussion peut sembler porter seulement sur un problème technique : où dormir ce soir? Cependant, en s'y attardant, on remarque certains « problèmes » conversationnels qui requièrent un décodage supplémentaire. Les violations des maximes conversationnelles et des lois de discours sont légères : elles n'en indiquent pas moins que, dans cette scène où nous retrouvons pour la première fois le trio ensemble, « quelque chose cloche ». Globalement, le dialogue n'est pas mené rigoureusement. Il a une allure dissipée, relâchée, qui semble laisser entendre un manque d'attention de la part des personnages envers la conversation. Leur esprit est ailleurs, porté sur le sujet du non-dit : la relation adultère. À ce stade du récit, le désir naissant entre Pierre et Claire n'est pas encore consommé. N'ayant pas d'endroit où se retrouver seuls dans cet hôtel bondé, ils devront attendre de rejoindre Madrid pour faire l'amour<sup>99</sup>. Dormir dans les couloirs de l'hôtel signifie

---

<sup>99</sup> « Demain, l'amour se fera à l'hôtel, à Madrid » (DH – 65).

que les amants devront retarder d'un jour cette union<sup>100</sup>. C'est donc à l'aune de ce dilemme qu'il faut lire le dialogue.

La proposition de Pierre se révèle n'être pas tout à fait innocente ou désintéressée. Sous cette proposition qui n'en est pas une<sup>101</sup>, il veut montrer qu'il tient encore à sa femme. En même temps, il laisse planer la possibilité, malgré tout, de braver l'orage<sup>102</sup>. Seulement, Maria n'est pas dupe. Elle comprend ce qui est en train d'avoir lieu entre Claire et Pierre. Voilà pourquoi elle renvoie la proposition à son amie, en la laissant choisir entre sa peur de l'orage et son désir pour Pierre. Ce sera à elle de prendre la décision. En agissant ainsi, Maria montre à la fois sa compréhension de la situation et son abnégation par rapport à celle-ci. Le texte ne permet pas d'affirmer que Claire est en mesure de saisir le sous-entendu de Maria. Pierre, cependant, semble plus conscient de tout ce que Maria sous-entend<sup>103</sup>. Les indications accompagnant le dialogue, même en demeurant neutres, appuient cette double nature de l'échange. En mentionnant « Claire a entendu », la narration viole la loi d'informativité. Considérant que les trois personnages sont attablés ensemble et qu'ils participent à la même conversation, il n'y a en effet pas de raison pour qu'elle n'ait pas entendu. Par cette évocation, il faut donc inférer un intérêt particulier de Claire pour la question. Le geste de Pierre, quant à lui, montre que son désir instinctif serait d'aller vers Claire, mais que la situation l'en empêche.

---

<sup>100</sup> Il est évoqué plus loin dans le texte un épisode où le couple avait dû, lors d'un autre voyage – à Vérone – dormir dans les couloirs d'un hôtel. La « nuit dans les couloirs » devient ainsi quelque chose comme un symbole de l'histoire entre Maria et Pierre.

<sup>101</sup> Elle appelle plutôt une réponse comme : « Mais non, restons ici. »

<sup>102</sup> En fait, la conduite de Pierre n'est pas qu'un simple stratagème. Le récit montre qu'il tient sincèrement au bonheur sa femme, malgré son nouveau désir pour Claire. À la fois sincère et trompeuse, la réplique est donc double, paradoxale, montrant ainsi le déchirement intérieur vécu par Pierre à l'aune de son infidélité.

<sup>103</sup> En plus d'affirmer « je le savais » (DH – 106) lorsque Maria lui annonce explicitement sa connaissance de la relation adultère, la façon d'agir et de parler de Pierre montre tout au long du récit qu'il soupçonne fortement sa femme d'être au courant.

Bien sûr, la conversation ne concerne pas uniquement le désir entre Pierre et Claire. Le contenu propositionnel des énoncés n'est pas évacué et remplacé par le sous-entendu. Celui-ci vient plutôt s'y annexer. Claire – tout comme Judith – a réellement peur de l'orage. Cependant, cette peur vient en servir une autre : la peur de l'inconnu face à cette nouvelle situation, potentiellement problématique, d'où son « presque gémissement ». L'orage devient un écran symbolique par lequel se montrent ses appréhensions. Ainsi, il faut considérer les énoncés comme des « structure[s] feuilletée[s] » (I – 23), selon l'expression de Kerbrat-Orecchioni, où se superposent les différents contenus, explicites et implicites.

En mentionnant l'ignorance de Claire « des nuits blanches passées dans les couloirs des hôtels », Maria sous-entend qu'il serait préférable de se rendre à Madrid le soir même. De ce fait, elle montre qu'elle accepte la fatalité de la relation extraconjugale. En fait, sans qu'il ne présente Maria comme étant enjouée par la situation, le récit montre une désillusion face à son couple<sup>104</sup>. Maria est consciente du caractère irrévocable de la situation : « Dans le prochain jour, leur amour grandira encore. Il faut attendre. » (DH – 57) Si l'union doit de toute façon avoir lieu, qu'elle ait lieu tout de suite. Maria semble même éprouver une certaine sympathie envers son amie<sup>105</sup>. De plus, et d'une certaine manière paradoxalement à son obsession, elle semble relativement détachée émotionnellement de Pierre<sup>106</sup>. Cet ensemble complexe d'émotions vécues par Maria n'est jamais mentionné tel quel dans le texte, mais il se montre à travers les nombreuses anomalies que les dialogues présentent.

Malgré la proposition implicite de Maria, la crainte ou l'hésitation de Claire est encore trop forte. Sa réponse vient démonter l'argument de Maria. On assiste ainsi à une sorte de

---

<sup>104</sup> Certains indices montrent d'ailleurs que le couple éprouve des difficultés : « Huit ans qu'elles lui caressent le corps. C'est Claire qui entre maintenant dans le malheur qui coule, de source, de ces mains-là. » (DH – 47)

<sup>105</sup> On se rappellera la réplique de Maria mentionnée plus haut : « Je t'aimerai toujours, Claire. » (DH – 127)

<sup>106</sup> À lui qui affirme : « Tu sais Maria. Je t'aime », elle répond : « Ah, je sais » (DH – 52).

renversement, où la « trompée » cherche à le devenir, et où la « trompeuse » veut, pour un moment encore, retarder l'acte. Encore une fois, l'évocation dans le cotexte des mains, de même que la possibilité qu'elle ait pâli<sup>107</sup>, viennent montrer que la pensée de Claire est bien dirigée vers l'adultère, et non pas sur l'orage.

Le même genre de déduction vient permettre de lire ce qui se montre dans la réplique de Pierre. En décidant pour le groupe, il montre à Maria qu'il renonce – temporairement du moins – à Claire. Ce sourire (qui est marqué comme étant inhabituel de sa part « en temps normal ») vient appuyer ce sous-entendu. En effet, pourquoi sourire à l'évocation de dormir sur le carrelage d'un hôtel, si ce n'est pour montrer à Maria qu'il est encore rempli de bonne volonté? D'ailleurs, l'évocation des mains va dans le même sens. La façon dont la phrase est construite vient indiquer la présence d'une signification implicite. En allant « au bout de leur course », elles ne touchent plus celles de Claire (ce qu'il avait tenté, en vain, plus tôt), mais vers sa femme « légitime ». Enfin, la doublure du syntagme désignant Maria, « sa femme, Maria<sup>108</sup> », souligne l'idée de légitimité, évoquant ainsi les remords de Pierre qui transparaissent dans tout l'échange. L'instance narrative vient donc montrer, par les répliques elles-mêmes remplies de sous-entendus, par les indications contextuelles soigneusement choisies, enfin par une légère distorsion de la syntaxe, que Pierre est déchiré entre son envie de Claire et la considération qu'il a toujours pour sa femme.

Dans ce court dialogue, la dimension émotionnelle des personnages est montrée à travers leur parole, sans jamais être abordée de front. Il est tout de même possible, dès ce

---

<sup>107</sup> Il est intéressant de noter que l'instance narrative n'affirme pas que Claire a pâli, mais qu'elle pose la question. En opérant de la sorte, elle se garde bien de rendre trop explicites les potentiels effets produits par les paroles sur l'intériorité du personnage. En l'énonçant sur le mode interrogatif, elle vient reproduire l'incertitude interprétative de Maria. En effet, en situation « réelle », ces éléments suprasegmentaux ne sont jamais aussi évidents. De manière plus générale, cela montre qu'en situation de communication, c'est l'équivoque qui règne.

<sup>108</sup> Alors qu'il est déjà avéré depuis le début que Maria est la femme de Pierre.

premier échange, de *voir* ce que ressentent Maria, Claire et Pierre. La monstration permet donc de rendre compte implicitement de la dimension émotionnelle des personnages qui, à son tour, vient faire état des relations, liens et tensions qui les unissent (même en les opposant).

Ainsi, le langage trouve sa limite profonde dans le rapport à l'autre et ce qu'il engendre chez le sujet. C'est pourquoi l'œuvre de Marguerite Duras est propice à son observation, « la recherche de Duras tourn[ant] autour d'un indicible *immanent* qui se déploie entre les êtres, découlant de leur extériorité par rapport aux autres<sup>109</sup>. » Chez elle, la question de l'indicible se rapporte toujours à ces questions. Intériorité et rapport à l'autre vont de pair : la relation avec l'autre provoque un bouleversement intérieur, bouleversement qui se montre dans le dialogue avec l'autre, alors que tout ce qui est exprimé semble investi d'une charge démesurée. Reprenant le concept de Berrendoner, Jacquin et Micheli affirment que la monstration de l'émotion fonctionne comme un symptôme, que « le fait discursif est interprété comme une *partie* d'un *tout* plus vaste<sup>110</sup> ». La parole romanesque apparaît en effet comme la pointe d'un iceberg plongeant dans ces profondeurs de l'intériorité évoquées par Nathalie Sarraute.

---

<sup>109</sup> Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 182.

<sup>110</sup> Jérôme Jacquin et Raphaël Micheli (2013), « Dire et montrer qui on est et ce que l'on ressent : une étude des modes de sémiotisations de l'identité et de l'émotion », *Dire / Montrer. Au cœur du sens*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc (Coll. Langages), p. 81.

#### IV. UNE CONCEPTION DE L'ÉMOTION À PARTIR DU CORPS :

##### LE PRÉLANGAGIER

Si le langage atteint sa limite lorsque vient le temps de parler de l'intériorité et du rapport à l'autre, c'est peut-être parce qu'il s'attaque à ce qui se déroule *avant* l'avènement du langage. Relevant plutôt d'une sensation physique que d'une réflexion intellectuelle, l'intériorité serait d'abord une affaire d'impressions; son expression ne serait qu'une façon de la saisir. C'est d'ailleurs l'idée défendue par Jean-Simon DesRochers. S'appuyant sur une logique spinoziste, DesRochers fait la distinction entre réel et réalité, cette dernière étant une version intelligible du réel (qui lui, bien que « ressenti », demeure insaisissable). La perception de notre intériorité relèverait de cette même distinction. À partir de la distinction entre réel et réalité, DesRochers génère en effet une série de couples fonctionnant selon la même logique : appétit et désir, affection et affect, émotion et sentiment. Par exemple, les désirs seraient des interprétations d'un appétit impossible à dire :

l'appétit étant réel et indicible *en tant que tel*, les désirs deviennent les réalités interprétatives de ce réel non dicible. Étant des interprétations, les désirs ne sont pas l'appétit *en tant que tel*, mais des variables intelligibles. Il en va de même avec les correspondances entre instinct et intuition<sup>111</sup>[...].

Toujours selon DesRochers, l'appétit est très « près » du corps, se percevant d'abord comme changement physiologique<sup>112</sup>. Ainsi, la dimension émotionnelle « naît » dans une

---

<sup>111</sup> Jean-Simon DesRochers (2015), *Processus agora. Approche bioculturelle des théories de la création littéraire*, Montréal, Les herbes rouges, p. 206.

<sup>112</sup> Cette hypothèse vient d'ailleurs rejoindre les dernières avancées en neuroscience. DesRochers résume ainsi la théorie d'Antonio Damasio développée dans *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions* : « la perception est d'abord perception d'une émotion caractérisée par une modification du milieu interne (accélération du cœur, papillons au ventre, etc.). La perception de cette émotion est nommée sentiment (*feeling*). Le sentiment consiste en une première conceptualisation de cette émotion. Par exemple, un sujet observe quelque chose qui lui "glace le sang". Avant d'arriver à la conclusion consciente qu'il est surpris et terrorisé par sa surprise, il percevra la modification de son milieu interne par l'émotion peur.

modification de l'état du corps. L'expérience qu'on fait d'une émotion précède donc son saisissement. C'est à cette frontière, entre le vécu et son expression, que semble se situer la limite constitutive du langage que nous avons tenté de circonscrire depuis le début. Pour rendre compte de l'intériorité, il faut nécessairement la rendre intelligible à travers une mise en forme. En agissant ainsi cependant, on en perd l'essence. C'est pourquoi on peut dire une émotion en exprimant des sentiments<sup>113</sup>, mais on passera toujours à côté de ce qu'elle *est*, de la même façon qu'on ne peut pas *dire* le réel, mais seulement se le représenter à travers des réalités.

Utilisant à la métaphore cinématographique du doublage, Killeen abonde dans le même sens que DesRochers. Selon elle, la passion amoureuse des personnages durassiens ne pourrait se lire qu'à travers une « traduction » : « L'illisible version originale [de la passion amoureuse] ne se révélerait à nous que sous sa forme doublée<sup>114</sup>. » Dès lors que l'on veut rendre lisible l'émotion (y compris pour soi-même), elle devient nécessairement *représentation de l'émotion*. Il y a donc toujours un décalage entre ce qui est vécu et l'intériorité telle qu'on peut la penser et l'exprimer.

Du point de vue de l'écriture, la monstration permettrait de « limiter les dégâts » en cherchant à reproduire l'émotion telle qu'elle se vit physiologiquement :

dès que l'on tâche de traduire cette « masse du vécu, non inventorié, non rationalisée<sup>115</sup> » en récit lisible et cohérent, on consent, *ipso facto*, à la « mutiler » [...]. D'où l'impératif de préserver, tant que faire se peut, le désordre originel de cet écrit non écrit<sup>116</sup>.

---

La perception de cette modification du milieu interne par la peur sera qualifiée conceptuellement par le sentiment : terreur, surprise, devenant dès lors accessible à la conscience ainsi qu'au langage, qui est l'un de ses modes d'articulation. » *Ibid.*, p. 293.

<sup>113</sup> Selon la terminologie de DesRochers, l'émotion serait au sentiment ce que le réel est à une réalité particulière. L'émotion serait donc indicible, le sentiment constituant une version intelligible de l'émotion.

<sup>114</sup> Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 225.

<sup>115</sup> Tiré de Marguerite Duras et Michelle Porte (1977), *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, p. 99.

<sup>116</sup> Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 212.

Dans cette perspective, il n'est pas anodin que, dans *Dix heures et demie du soir*, il y ait une insistance particulière sur les éléments affectant le corps : la météorologie, l'éveil prolongé, l'alcool, etc. Ce n'est qu'en rappelant l'origine de l'émoi intérieur que l'on peut essayer de retrouver ces impressions de chaleur, de fatigue ou d'ivresse comme elles sont ressenties avant d'être happées par le langage. Rien ne sert de dire que les personnages ont chaud.

Le travail de monstration vient du même coup mettre en évidence la nature médiatrice du langage. Des textes comme *Dix heures et demie du soir en été* « racontent et illustrent tout à la fois le fait qu'il n'y a pas d'appréhension directe du monde ou du langage<sup>117</sup>. » Si Maria ne dit rien, c'est, certes, parce que la situation ne le permet pas; mais c'est surtout parce qu'il est impossible, autant pour elle que pour la narration, de dire adéquatement ce qu'elle ressent. Comme l'instance narrative ne vient pas pallier l'absence de la dimension émotionnelle dans les paroles des personnages, le texte est sans cesse le lieu d'une faillite éclatante : mais quel est ce langage qui n'arrive à rien?

Ce décalage constant entre le langage et ce qu'il cherche à représenter a pour effet « de fragmenter et de casser l'immédiation de l'expérience<sup>118</sup> », en nous rappelant constamment que le langage n'est pas ce qu'il dit :

Loin de nous « détourner » de la fonction de médiation du langage, cette littérature [de l'indicible] nous rappelle l'impossibilité de la médiation, échec qu'elle ne cesse de rendre perceptible. Ces textes me font prendre conscience de la différence irrécusable qui existe entre moi et mon prochain, et me rendent sensible aux erreurs, aux équivoques et aux projections qui font obstacle à tout échange avec lui<sup>119</sup>.

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 229.



Cependant, tout n'est pas perdu. Comme pour le réel « qui échappe à notre capacité de dire, mais auquel l'accès demeure toujours possible<sup>120</sup> », on peut espérer « retrouver » une part de l'intériorité des personnages en la montrant. On pourrait ainsi se rapprocher de ce désordre originel dont parle Killeen, perdu dans le langage raisonné et le récit explicite « qui dit », qui s'arroge le droit de rendre compte du réel comme s'il en avait la capacité. Fortier et Mercier soulignent d'ailleurs cette pratique dans les récits où se déploie une logique du sensible : « De fait, il s'agit moins de comprendre le monde que de le donner à voir, tout en respectant [...] son caractère sibyllin<sup>121</sup>. »

Ainsi, pour exprimer une intériorité qui ne parvient pas à se dire, il faut chercher à « défaire » la langue. En se détachant des lois de récit établies – en enfreignant la dimension rhétorico-pragmatique du discours –, le texte se tourne vers la monstration pour chercher à (re)produire une dimension émotionnelle plutôt qu'à en rendre compte intellectuellement, lisiblement. Comme l'indique Sarraute, la sous-conversation se contente de « faire soupçonner [...] l'existence, la complexité et la variété des mouvements intérieurs. Elle ne les fait pas connaître [...] »<sup>122</sup>.

En refusant de produire une explication de la dimension émotionnelle des personnages, c'est à la transparence du langage que s'en prend la monstration. Dans cette façon de penser le langage, l'écriture ne peut plus se faire le miroir de l'âme, mais seulement une représentation incomplète. Dès lors, l'expression de l'intériorité et de la dimension émotionnelle ne peut que demeurer problématique. N'arrivant pas à transmettre la nature de

---

<sup>120</sup> Jean-Simon DesRochers (2015), *op. cit.*, p. 228.

<sup>121</sup> Frances Fortier et Andrée Mercier (2004), art. cit., p. 186.

<sup>122</sup> Nathalie Sarraute (1956), art. cit., p. 122.

ce qu'un sujet peut ressentir – mais seulement des *versions intelligibles* –, le langage menace constamment notre relation à l'autre. Car la limite du langage est d'abord un obstacle empêchant de communiquer parfaitement avec celui-ci. En fait, peut-être est-il dans l'essence même de la communication d'être imparfaite, lacunaire, de conserver ces zones d'indiscutable. Dès lors, il ne reste plus qu'à montrer.

## V. CONCLUSION

Catherine Kerbrat-Orecchioni posait dans *L'implicite* la question suivante : « Pourquoi ne parle-t-on pas toujours, ce serait tellement plus simple pour tout le monde, directement? » (I – 274) Malgré le « surplus de travail interprétatif » (I – 5) que représente le décodage de la monstration, malgré l'équivoque qu'elle suscite, des textes comme ceux de Duras continuent à se confronter aux limites que le langage leur impose. Pourquoi, donc, l'implicite? Pourquoi la monstration? Nous aurions envie de dire : parce qu'il ne peut pas en être autrement. Pour retrouver une part de ce qui dépasse les limites du langage, le dire ne peut suffire. Incapable de transmettre directement à l'autre son intériorité, il ne reste plus qu'à tenter de la lui montrer, au-delà du possible. C'est là toute la ruse du roman.

## CONCLUSION GÉNÉRALE

Il fallait une bonne dose d'optimisme (et peut-être un peu de naïveté) pour entreprendre un projet comme celui-ci. Vouloir rendre compte de ce qui ne se dit pas, vouloir traiter explicitement de l'implicite, voilà une entreprise plus ambiguë qu'il ne m'était apparu au départ. J'aurais, moi, la prétention de parvenir à dire l'indicible? En effet, il est délicat de traiter des effets de la monstration *en dehors* de celles-ci, c'est-à-dire en voulant passer outre ce qui fait sa nature même. On se retrouve toujours à faire une nécessaire traduction qui dénature l'objet initial.

Autrement dit, la portée de l'implicite dans une œuvre comme celle de Duras n'égale que sa nécessité. Dès lors que l'implicite n'est ni ornement esthétique ni effet de style, le non-dit devient le passage obligé par lequel exprimer ce qui dépasse les limites du langage. C'est donc une quête impossible que de chercher à dire ce qui ne peut que se montrer :

De par sa définition même, cette quête qui consiste à vouloir traduire en mots ce qui se dérobe à la pensée et au langage est vouée à l'échec : du moment qu'on parviendrait à dire l'indicible il disparaît, devenu dicible tout simplement. Qui croit vaincre l'innommable ne fait que le réduire au nommable [...]<sup>123</sup>.

Au cours de l'écriture de ce mémoire, j'ai bien compris que le terme « réduire » est à entendre de deux façons. Réduire l'innommable au nommable, c'est d'abord, s'il s'agit d'un « faux » indicible, le ramener à ce qu'il est vraiment. Si on se donne la peine, on peut exprimer explicitement ce qui ne semblait ne pas pouvoir l'être aux premiers abords. Cette première « réduction » relève plutôt de l'indicible superficiel tel que traité au premier chapitre de la partie théorique. Mais réduire l'innommable signifie aussi, lorsqu'on touche aux limites

---

<sup>123</sup> Marie-Chantal Killeen (2001), *op. cit.*, p. 5.

profondes, le simplifier, l'amoindrir, en atténuer la profondeur de sens. On aura beau tenter de l'explicitier, il ne sera jamais possible d'en donner qu'une version schématisée.

Je me suis donc retrouvé devant un pari impossible à gagner, devant un objet nécessairement fuyant. Soit je parvenais à dire adéquatement ce qui se montrait dans le texte de Duras – et dès lors je ne traitais plus d'indicible profond –, soit j'en réduisais la portée et la puissance. D'une façon ou d'une autre, je ratais la cible que je m'étais fixée. Et pourtant, rien ne me paraissait plus nécessaire que d'explorer cet indicible.

Dès lors, cette prise de conscience m'a contraint à une grande humilité envers le projet entrepris. Je ne parviendrais pas à tout dire de ce qui se montre. Mais peut-être pourrais-je, au moins, en dire *quelque chose*. Ainsi, dans le volet théorique de ce mémoire, j'ai finalement cherché moins à exprimer ce que Duras montrait, qu'à rendre compte des mécanismes et des processus mis en action lorsqu'elle s'efforçait de le faire. Comme l'exprime Marie-Chantal Killeen, dès lors qu'on se penche sur ces questions, « il ne s'agit plus d'*initier* au secret de l'indicible, mais au contraire d'*indiquer* le dehors insaisissable du langage et de faire partager ce non-savoir [...] »<sup>124</sup>. Faute de pouvoir jamais dire l'indicible, j'espère être parvenu à en montrer la présence, à en avoir dessiné certains contours.

J'ai commencé par clarifier la notion de limites, en distinguant bien ce qui relevait d'une limite superficielle de ce qui relevait d'une limite profonde. Ensuite, en prenant comme exemple *Dix heures et demie du soir en été*, j'ai montré que l'indicible se rattachait à des objets particuliers : c'est surtout en ce qui concerne le rapport à l'autre et à soi (ce que j'ai appelé la dimension émotive) que le problème du langage se pose chez Duras. Enfin, je me suis attardé à dégager certains mécanismes utilisés pour tenter de dépasser le problème. C'est

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

à partir des éléments formels qu'on arrive à produire des inférences, à *créer* de l'implicite. C'est par le langage narratif qu'on peut parvenir à montrer.

À travers ce processus, j'ai donné divers exemples tirés de *Dix heures et demie du soir*, en proposant toujours une « version explicite » de ce qui s'y montrait. Cependant, j'ai aussi pris soin d'indiquer que ces traductions demeuraient imparfaites et insuffisantes. Tout ce que j'ai pu faire, en fin de compte, c'est signaler qu'il y avait, là, « quelque chose *comme* ». Montrer ce qui se montrait. De la même manière qu'Amantine faisait entendre à Jeanne les intervalles sans pouvoir lui dire autre chose que : « Entends Jeanne, il s'agit d'une seconde, d'une tierce, d'une quarte », je n'ai pu qu'indiquer la présence d'implicite en affirmant : « regardez, là, quelque chose est en train de se montrer... »

*La leçon d'harmonie* s'est voulu une tentative d'explorer par la pratique la question de la monstration. Dès lors que je devais nécessairement montrer le problème de l'indicible, de l'incommunicabilité, j'ai aussi souhaité le faire à travers une proposition artistique. Le volet création s'est donc voulu à la fois une expérimentation de la problématique et une autre façon de l'expliquer – en la montrant.

Durant l'écriture de *La leçon*, le problème de l'innommable s'est aussi posé, mais à l'envers et, pour ainsi dire, de l'intérieur. Dans le volet théorique, j'étais en mesure de lire, de sentir la présence de monstration dans le texte de Duras, même si j'étais incapable d'en rendre compte explicitement. À l'inverse, dans *La leçon*, je me suis moi-même heurté aux limites du langage. Je sentais bien ce que je voulais transmettre, mais sans savoir comment le faire exactement.

À la base de mon projet, il y avait une intention : traiter de la difficulté, voire de l'impossibilité de communiquer à l'autre ce que nous ressentons (le désir ou l'effet de la

musique, par exemple). C'est une idée qui tire sa source non pas d'un raisonnement logique ou d'une pensée structurée, mais d'une intuition, d'un ressenti (je suis conscient du caractère potentiellement dangereux de ces termes; c'est pourtant ainsi que je le conçois). C'est une idée sourde, indistincte : l'impression qu'il y a là quelque chose de significatif, qui touche ma sensibilité, et qui mérite d'être approfondi. Le défi de l'écriture a justement été d'arriver à éclaircir cette intention, cette idée vague, en lui donnant forme. Le récit d'Amantine, de Columbia et de Jeanne est devenu l'objet par lequel tenter de transmettre ce quelque chose.

Dans l'optique d'un projet comme celui-ci, il ne peut pas exister de modèle sur lequel se fier *a priori* pour vérifier si le travail réalisé est bon, s'il correspond à notre idée de départ : le plan général<sup>125</sup> sera toujours indicible. Il s'agit donc d'un travail à tâtons, de la première prise de notes à la dernière réécriture, en passant par les plans successifs et les essais formels. À chaque nouveau pas, il faut vérifier si l'on est toujours dans la bonne voie, si l'*effet* produit est encore celui que l'on recherche instinctivement.

Cette exploration peut sembler bien abstraite. Pourtant, l'écriture, en tant que geste, est un acte éminemment concret. Le travail quotidien effectué sur *La leçon* pendant plusieurs mois m'a bien fait prendre conscience qu'écrire est d'abord un travail pratique. Quels mots, quelles tournures utiliser? Comment amener tel élément du récit? Par quoi débiter le chapitre, et le terminer? Et surtout : comment montrer ce que les personnages peuvent être en train de ressentir? Par quels outils, par quelles actions? Je me suis retrouvé, encore et encore, devant d'innombrables questions de cette nature. Des questions techniques, on ne

---

<sup>125</sup> Je ne parle pas ici d'un plan de l'histoire racontée et de la structure du récit (au contraire, ce travail a été primordial et a participé à forger la monstration), mais de ce qui serait un programme explicite de l'idée à la source du projet.

peut plus concrètes. La tâche de donner forme à une idée ressemble plus au travail du menuisier qu'à celui de l'architecte. Et pourtant, sans idée, sans intuition, tout ce travail devient en quelque sorte futile. Une forme qui ne se fait le support d'aucune idée ne sert à rien. Elle ne *signifie* rien. À l'inverse, une idée qui n'a pas de forme pour s'actualiser (ou pas la forme adéquate, ce qui revient au même) est inexistante, n'a aucune réalité.

J'en suis venu à la conclusion qu'écrire – l'écriture de la monstration à tout le moins – est une cohabitation délicate entre l'abstraction de l'idée (qui demeure incertaine) et la réalité bien tangible de l'exécution : un va-et-vient entre l'intuition et le travail manuel, entre une chose toujours fuyante et une maîtrise à acquérir. Passant de l'une à l'autre, il faut constamment mettre à l'épreuve les réalisations techniques afin d'évaluer si elles concordent avec l'idée.

Marguerite Duras me semble avoir été, tout au long de son œuvre, au confluent de la technique et du mystique. Sa maîtrise exceptionnelle de la langue<sup>126</sup> n'a jamais été virtuosité gratuite. Elle a toujours servi la recherche d'un « discours organique<sup>127</sup> » qui permettrait de montrer adéquatement ses plus profondes obsessions : l'amour, le désir, le rapport à l'autre. Si elle critique les écrivains à la recherche « de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive<sup>128</sup> », c'est parce que, pour eux, la « bonne forme » est celle que prescrivent l'histoire et l'institution, et non pas celle qui sert le projet. Plutôt que de s'inscrire dans un traditionalisme rassurant, la bonne forme devrait être celle qui permet de créer des livres « qui s'incrustent dans la pensée et qui disent le deuil noir de

---

<sup>126</sup> Il n'y a qu'à lire l'ouvrage de Vaudrey-Luigi (2013), qui propose une étude linguistique approfondie de l'écriture de Duras, pour s'en assurer.

<sup>127</sup> Marguerite Duras et Xavière Gauthier (1974), *Les parleuses*, Paris, Minuit, p. 48.

<sup>128</sup> Marguerite Duras (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard, p. 41.



toute vie, le lieu commun de toute pensée<sup>129</sup>. » Bien davantage que d'être *clair* ou « *charmant*<sup>130</sup> », un texte doit être le lieu et l'occasion d'une tentative effrénée de transmettre *quelque chose*.

Avec *La leçon*, je suis allé plus loin que jamais dans cette expérience de la bonne forme. Cela s'est traduit notamment par plusieurs réécritures et la suppression de nombreux passages, malgré la difficulté de le faire (on s'attache tant à ce qu'on a écrit). Par exemple, j'avais inclus, au départ, des passages utilisant une tonalité ironique pour parler du désir des hommes envers Amantine. Cependant, cette tonalité, trop explicite, produisait une critique trop catégorique, manquant de nuances. Cela affaiblissait tout ce que j'essayais de montrer. Ce n'est pourtant que dans les dernières étapes du travail que je me suis finalement résolu à abandonner ces passages – pour le mieux. Si j'en parle, c'est pour montrer que le travail de va-et-vient entre l'idée et sa mise en forme est plus ardu qu'il n'y paraît, et que la remise en question est un défi constant.

La première raison de cela, c'est la peur de ne pas être compris. On court toujours le risque que l'implicite soit mal saisi, ou même manqué. L'incertitude peut pousser à vouloir adopter une position plus sûre, bien que moins forte. Depuis longtemps, à travers toutes mes lectures, j'ai toujours senti qu'en cherchant à trop dire on s'éloignait justement de ce qu'on voulait exprimer (ma réflexion ne s'est pas toujours exprimée en ces termes, mais elle est demeurée la même dans son principe). En même temps, on s'éloignait de ce qui, pour moi, semble précisément la force de la littérature.

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 41.

Ma propre pratique d'écriture n'a pas échappé à ce que j'ai souvent critiqué chez les autres. Trop souvent, dans le passé, la crainte d'être incompris m'a contraint à dire explicitement, même si, en agissant ainsi, je ratais ma cible. *La leçon* a été l'occasion de me donner un cadre qui m'obligerait à ne pas céder devant la peur, m'astreignant ainsi à montrer à tout prix.

Une autre raison rendant complexe l'ambition de monstration est qu'on ne peut pas uniquement *montrer*. La monstration se fait à travers un langage qui *dit* aussi des choses. Dès lors, il faut tracer la frontière entre ce qui peut être explicite, et ce qui doit demeurer implicite. La règle générale que je me suis donnée pour *La leçon* a été de dire le moins possible l'intériorité des personnages, d'essayer de m'en tenir à ce qui serait observable chez eux « extérieurement », sans chercher à l'expliquer ou à en donner une signification (qui ramènerait à leur dimension intérieure). Cependant, les langues naturelles ne sont pas aussi bien délimitées, et cette frontière entre explicite et implicite est floue et poreuse. Même avec cette contrainte, il était parfois difficile de savoir si une phrase se contentait d'exposer les faits ou si elle les expliquait, leur donnant sens. Soulignant la difficulté pour une instance narrative d'adopter une « perspective neutre », Yves Reuter mentionne d'ailleurs :

il est particulièrement ardu de produire, sur une certaine durée, une impression de « neutralité », dans la mesure où toute sélection d'objet, toute organisation, tout choix terminologique est porteur de valeurs. Ensuite, parce qu'il est quasiment impossible de ne pas laisser filtrer les traces d'un savoir dont l'origine est problématique, parce qu'il excède la combinaison adoptée<sup>131</sup>.

Ajoutons à cela que, même sans le faire explicitement, l'intention du texte était tout de même de faire un récit de l'intériorité, et donc de *faire sens*. Bref, cette formule tirée de *L'implicite* souligne bien l'ambiguïté du statut et de la nature de la monstration : « Ainsi peut-on dire sans dire tout en disant... » (I – 350).

---

<sup>131</sup> Yves Reuter (2012 [2005]), *L'analyse du récit*, Paris, Armand Colin, p. 52.

Dans *La leçon*, il y a par exemple beaucoup d'attention portée au regard des personnages. Bien que n'explicitant pas *pourquoi* tel personnage regarde tel autre, le fait que la narration indique ce regard est, de manière indirecte, une façon d'y donner sens (c'est d'ailleurs le but de l'exercice). Mais, dès lors, où s'arrête l'implicite? Car si ce regard se fait le signe éclatant d'une intériorité, doit-il être considéré comme étant explicite, et donc rejeté? Certaines actions, systématiquement utilisées pour signifier une émotion, sont si conventionnelles qu'on doit probablement les considérer comme relevant de l'explicite. À l'inverse, jusqu'où est-il possible d'aller dans l'implicite et l'ambivalence sans devenir illisible? Car enfin le but de la monstration n'est pas d'être opaque, ou réservée à qui saura la décrypter, bien au contraire. Kerbrat-Orecchioni disait à propos : « C'est bien à celle du funambule que s'apparente l'activité langagière. » (I – 295) C'est particulièrement vrai de l'écriture de la monstration, qui nécessite un équilibre constant entre l'évidence et l'inintelligibilité. Dans ce domaine, aucune méthode ne peut procurer de réponses toutes faites. Certes, il est possible de développer des outils pour penser la monstration (j'espère y avoir contribué avec ce mémoire), mais, en fin de compte, il faut toujours travailler à partir du texte lui-même et de l'effet qu'il engendre.

Si j'ai entrepris ce projet de maîtrise, c'est dans le but d'explorer plus avant, à la fois intellectuellement et artistiquement, une conviction qui m'habite : ce que chacun vit à l'intérieur de lui-même va bien plus loin que ce que le langage n'arrive à dire. Face au monde, l'être humain sent, ressent des choses qui le bouleversent et l'enchantent. En un mot, qui le font « sentir vivant ». Peu importe que ces choses soient vraies ou non, justifiées ou non : quelque chose est vécu, qu'on doit absolument chercher à partager, à transmettre. Expliquer la raison de ce besoin dépasse le cadre de ce travail. Nonobstant, il se fait sentir. Malgré les

limites du langage, on continue de communiquer, sans cesse, luttant avec notre parole, cherchant, entêté, à exprimer quelque chose de notre monde. C'est à coup sûr ce qui rend, pour moi, la littérature pertinente.

Le narrateur du *Ravissement de Lol V. Stein* affirme que, si Lol est silencieuse, c'est qu'elle a cru « l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister<sup>132</sup> », ce mot qui dirait tout de ce qu'elle a vécu. « Faute de son existence, elle se tait<sup>133</sup>. » Au contraire d'elle, nous continuons de parler, d'écrire en interrogeant les possibilités du langage, pleins d'espoir. Car, « ce mot, qui n'existe pas, pourtant est là : il vous attend au tournant du langage<sup>134</sup> ». Il suffit de le montrer.

---

<sup>132</sup> Marguerite Duras (1964), *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (Folio) p. 48.

<sup>133</sup> *Id.*

<sup>134</sup> *Id.*

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES DE MARGUERITE DURAS

#### ŒUVRE À L'ÉTUDE

DURAS, Marguerite (1960), *Dix heures et demie du soir en été*, Paris, Gallimard (Folio), 151 p.

#### ŒUVRES MENTIONNÉES

DURAS, Marguerite (1953), *Les petits chevaux de Tarquinia*, Paris, Gallimard (Folio), 221 p.

DURAS, Marguerite (1983 [1955]), *Le square*, Paris, Gallimard (Folio), 149 p.

DURAS, Marguerite (1958), *Moderato cantabile*, Paris, Minuit (Double), 165 p.

DURAS, Marguerite (1964), *Le ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard (Folio), 191 p.

DURAS, Marguerite (1966 [1965]), *Le vice-consul*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 212 p.

DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER (1974), *Les parleuses*, Paris, Minuit, 241 p.

DURAS, Marguerite et Michelle PORTE (1977), *Les lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 103 p.

DURAS, Marguerite (1982), *La maladie de la mort*, Paris, Minuit, 61 p.

DURAS, Marguerite (1984), *L'amant*, Paris, Minuit, 142 p.

DURAS, Marguerite (1986), *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 152 p.

DURAS, Marguerite (1990), *La pluie d'été*, Paris, P.O.L., 152 p.

DURAS, Marguerite (1993), *Écrire*, Paris, Gallimard, 147 p.

## RÉFÉRENCES THÉORIQUES

BORNE Étienne, « Intériorité », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 4 mai 2019. URL : [universalis-edu.com/encyclopedia/interiorite/](http://universalis-edu.com/encyclopedia/interiorite/)

CARRUGGI, Noëlle (1993), « Marguerite Duras : une expérience intérieure. “Le gommage de l’être en faveur du tout” », thèse de doctorat, New York, New York University, 262 p.

DAMASIO, Antonio (2012 [2010]), *L’autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob (Poches), 424 p.

DESROCHERS, Jean-Simon (2015), *Processus agora. Approche bioculturelle des théories de la création littéraire*, Montréal, Les herbes rouges, 450 p.

DUCROT, Oswald (1979), « Les lois de discours », *Langue française*, vol. 42, n° 1, p. 21-33.

FLAHAULT, François (1978), *La parole intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, 233 p.

FONTANILLE, Jacques (1993), « L’émotion et le discours », *Protée*, vol. 21, n° 2, p. 13-19.

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2004), « La narration du sensible dans le récit contemporain », R. Audet et A. Mercier (dir.) *La narrativité contemporaine au Québec. Vol. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l’Université Laval, p. 173-201.

FRÉMONT, Gabrielle (1983), « L’effet Duras », *Études littéraires*, vol. 16, n° 1, p. 99-119.

GRICE, Paul H. (1979), « Logique et conversation », *Communications*, vol. 30, n° 1, p. 57-72.

JACQUIN, Jérôme et Raphaël MICHELI (2013), « Dire et montrer qui on est et ce que l’on ressent : une étude des modes de sémiotisations de l’identité et de l’émotion », H. De Chanay, M. Colas-Blaise et O. Le Guern (dir.) *Dire / Montrer. Au cœur du sens*, Chambéry, Éditions de l’Université Savoie Mont Blanc (Langages), p. 67-92.

JACQUOT, Martine L. (1995), « Le regard dans l’œuvre de Marguerite Duras », thèse de doctorat, Halifax (Nouvelle-Écosse), Université Dalhousie, 312 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), *L’énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 290 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1998 [1986]), *L’implicite*, Paris, Armand Colin, 404 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1995), « La construction de la relation interpersonnelle : quelques remarques sur cette dimension du dialogue », acte de colloque, Université de Genève, *Cahier de linguistique française*, n°16, p. 69-88 [en ligne], consulté le 30 avril 2019. URL : [clf.unige.ch/numeros/16/](http://clf.unige.ch/numeros/16/)

KILLEEN, Marie-Chantal (2001), « Au seuil de l'indicible : le "jeu insensé d'écrire" chez Jabès, Blanchot et Duras », thèse de doctorat, Providence (Rhode Island), Brown University, 249 p.

KRISTEVA, Julia (1987), « La maladie de la douleur », *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard (Folio), p. 227-265.

KUKLA, André (2005), *Ineffability and Philosophy*, London (New York), Routledge, 192 p.

LANE-MERCIER, Gillian (1989), *La parole romanesque*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa et Paris, Éditions Klincksieck, 366 p.

LEDWINA, Anna (2011), « L'écriture durassienne : mise en scène de l'ellipse et de l'innommable », *Synergies Pologne*, n° 8, p. 21-28.

LINTVELT, Jaap (1978), « La fonction du type narratif dans *Dix heures et demie du soir en été* de Marguerite Duras », *Littérature*, vol. 29, n° 1, p. 38-52.

LYSØE, Éric (2004), « Marguerite de la Nuit : l'imagination dionysiaque dans *Dix Heures et demie du soir en été* » [en ligne], consulté le 5 avril 2019. URL : [lysoe.fr/Articles%20en%20ligne\\_files/Lysoe\\_Duras\\_Dix\\_Heures.pdf](http://lysoe.fr/Articles%20en%20ligne_files/Lysoe_Duras_Dix_Heures.pdf)

MICHELI, Raphaël (2013), « Esquisse d'une typologie des différents modes de sémiotisation verbale de l'émotion », *Semen*, n° 35 [en ligne], consulté le 26 mars 2019. URL : [journals.openedition.org/semen/9795](http://journals.openedition.org/semen/9795)

PHILIPPE, Gilles (2017), « Duras : de quelques réécritures mineures », *Genesis*, n° 44, p. 109-118 [en ligne], consulté le 19 avril 2019. URL : [journals.openedition.org/genesis/1759](http://journals.openedition.org/genesis/1759). DOI : 10.4000/genesis.1759

REUTER, Yves (2012 [2005]), *L'analyse du récit*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Armand Colin, 128 p.

SARRAUTE, Nathalie (1956), « Conversation et sous-conversation », *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Folio), p. 81-122.

ŠRÁMEK, Jiří (1974), « La perspective narrative et temporelle chez Marguerite Duras », *Études romanes de Brno*, vol. 7, p. 83-120.

VAUDREY-LUIGI, Sandrine (2010), « Le système appositif dans *L'Amant*, *La Pluie d'été* et *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras », F. Neveu, V. Muni Toke, J. Durand *et al.* (dir.) Actes du CMLF 2010 – 2<sup>e</sup> Congrès Mondial de Linguistique Française, p. 1227-1236, consulté le 4 avril 2019. URL : [linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/abs/2010/01/cmlf2010\\_000097/cmlf2010\\_000097.html](http://linguistiquefrancaise.org/articles/cmlf/abs/2010/01/cmlf2010_000097/cmlf2010_000097.html)

VAUDREY-LUIGI, Sandrine (2013), *La langue romanesque de Marguerite Duras*. « Une liberté souvenante », Paris, Classiques Garnier, 593 p.

VEYNE, Paul (1978), *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil (Points), 439 p.

VON OVERBEKE, Maurice (1980), « Analyse de l'énonciation en linguistique moderne et contemporaine », H. Parret *et al.* (dir.) *Le langage en contexte : études philosophiques et linguistiques de pragmatique*, Amsterdam, John Benjamins B. V., p. 389-486.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2001 [1922]), *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles-Gaston Granger, Paris, Gallimard, 121 p.

XANTHOS, Nicolas (2004), « Se taire à la limite. Conversation et intériorité dans *Les petits chevaux de Tarquinia* de Marguerite Duras », *Littérature*, n° 136, p. 79-98.